LA CRITICA

RIVISTA

DI LETTERATURA, STORIA E FILOSOFIA

DIRETTA DA B. CROCE

Anno II, fasc. V.

20 settembre 1904.

DIREZIONE

Via Atri, 23, Napoli.

SOMMARIO DEL FASCICOLO V.

NOTE
SULLA LETTERATURA ITALIANA
NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

VIII.

BOITO — TARCHETTI — ZANELLA.

I.

Ebbe la letteratura italiana, nel periodo detto romantico, vero romanticismo? Può dubitarsene, se si prende il romanticismo in uno dei suoi varii significati, che non è certo nè il meno popolare nè il meno importante: come, cioè, una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero. È forse, in questo significato, veramente romantico Manzoni, che acqueta tutte le sue aspirazioni nella fede cristiana ed in essa risolve i dolori e i mali della vita? È romantico Leopardi col suo ragionato pessimismo, che già negli ultimi suoi anni metteva capo a un programma di fratellanza umana, di confederazione degli uomini contro la nemica Natura? L'uno e l'altro si traggono fuori del dubbio e dell'agitazione, e concludono. L'anima italiana tende naturalmente al definito ed all'armonico. Bene invase e corse l'Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scricchiolìi di stinchi di morto, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e delirii di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia; agitò la superficie e non le profondità, e lasciò sgombre le menti e vigorosi gli animi, che si rivolgevano allora energicamente alla lotta politica e nazionale. Quella moda non incontrò nessuna tempra originale di poeta pronto ad accoglierla e a farla sua, a mutarla da atteggiamento in sentimento, da reminiscenza letteraria in effettiva ossessione della fantasia. Tanta, sterminata, produzione romantica, e nessun romantico in Italia, fra il 1815 e il 1860! — Ed è perciò facile rendersi conto dell'imbarazzo e della diffidenza che

molti provano innanzi all'opera poetica di Arrigo Boito. Dove collocarla? Se il Boito fosse sorto trenta o quarant'anni prima, al tempo del *Conciliatore* e degli entusiasmi pel Bürger, gli si potrebbe assegnar subito la sua nicchia, che resta ora là, vuota. Ma, dopo il 1860, fino a tre anni fa, quando ha pubblicato il *Nerone?* È la voce fuori tempo, di un ritardatario, di un oltrepassato. E si fanno sforzi molteplici e coscienziosi per eliminarlo dalla considerazione: osservando alcuni che il valore del Boito è di musicista e che il poeta è in lui trascurabile, poeta d'inezie, di giuochetti e di libretti; altri, enumerando, non senza superiorità, tutto il ciarpame romantico che egli ancora esibisce, invenzioni, situazioni, personaggi, fantasmagorie, sentimenti, ritmi, metri, frasi. Ma perchè invece non dire la semplice verità, se anche questa importi una concezione alquanto più complicata della storia letteraria? Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata ed antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e con Arrigo Boito. Ciarpame son quelle cose nei romantici italiani della generazione anteriore, più prossimi alla sorgente storica del movimento, eppure già incapaci di propagarlo, vecchi e stanchi: nel preteso ritardatario non son ciarpame, ma forza viva, perchè hanno trovato un'anima simpatica.

Conosco poco della vita del Boito (nato a Padova nel 1842, di madre polacca) e non saprei indicare precisamente sotto quali influssi e con quali studi ed esperienze egli si sia andato svolgendo. Ma, comunque si sia svolto, il mondo del suo spirito ci sta innanzi chiaro, sincero, vibrante. Egli contempla la realtà da un punto di vista cosmico o universale: mira a coglierne l'essenziale, non si chiude in un angolo di essa, in una situazione sociale o in un ordine particolare di sentimenti. E lo spettacolo della vita gli si presenta come tragicità, in cui sono oltrapossenti le forze distruttive, la passione, il peccato, il delitto, la morte, ed hanno di fronte, deboli fiori rotti e spazzati via dall'uragano, docili Desdemone, l'amore, la bontà, la dolcezza. Ma il poeta, come non ragiona e teorizza, così non si accascia nel gemito nè impreca nella disperazione. È affascinato come chi guardi all'orlo di un abisso e, nella vertigine dell'orrore, pure ha fremiti di affetto e slanci d'idealità. Ovvero a quel tragico e mostruoso, alla morte ed al male, al soccombere di ogni bene, egli si fa superiore, di tanto in tanto, col riso: non già col cinismo, che è l'aridità del cuore, ma con l'*humour*, con l'ironia di sè medesimo, che nasce da reazione d'intelletto perspicace, ed assume perciò colore di bizzarria. In quella tragicità egli scopre lo stravagante, il grottesco, il buffo.

Le sue confessioni, la sua professione di fede, sono nelle liriche, composte tra il 1862 e il 1867, *Dualismo*, *A Emilio Praga*, *A Giovanni Camerana*. L'uomo è luce ed ombra, farfalla angelica e verme immondo, angelo caduto e demone che si solleva, diviso tra due pianti, tra due sorrisi, tirato in opposte direzioni..... Son cose dette e ridette. Ma il Boito le risente a suo modo e le ridice con accento fresco e personale, come di uno che proprio allora le scopra o le riscopra. Nè invano sul suo romanticismo è passato il soffio di Heine. Le parole e frasi logore vengono riatteggiate sì che riacquistino vigore:

Sono un caduto chérubo
Dannato a errar pel mondo,
O un demone che sale,
Affaticando l'ale,
Verso un lontano ciel.

Il demone, nell'onda alta di questi versi, sale davvero. Quale parola più sciupata di quella d'*illusione?* Ma essa ritorna sulla bocca del poeta, tutta frangiata di scherzi che la rendono accettevole, a lui prima che a noi:

L'illusïon — libellula
Che bacia i fiorellini, —
L'illusïon — scoiattolo
Che danza in cima i pini, —
L'illusïon — fanciulla
Che trama e si trastulla
Con le fibre del cor, —

Viene ancora a sorridermi....

E Dio — altra parola diventata scialba per abuso, — dà luogo a fantasticherie piene di curiosità:

O creatura fragile
Del genio onnipossente!
Forse noi siam l'*homunculus*
D'un chimico demente;
Forse di fango e foco
Per ozioso gioco
Un buio Iddio ci fe'.

E ci scagliò sull'umida
Gleba che c'incatena;
Poi dal suo ciel guatandoci,
Rise alla pazza scena,

E un dì a distrar la noia
Della sua lunga gioia
Ci schiaccerà col piè.

Come altrove, — alla vista di una soave bellezza femminile, — gli lampeggia innanzi non più *buio Dio,* non più *chimico demente,* ma *poeta divino* che, nei lontani spazii, intuisce genialmente e forma opere di squisita fattura: immagine, che viene anch'essa rinfrescata da un zampillo di gentile scherzosità:

Sì! nella bianca immensità lontana,
Al di là della vitrea campana
Che noi chiamiamo ciel,
V'è un poeta divin, che prevedeva
Nell'ile informe la bellezza d'Eva,
E il fiore sullo stel!

E riassume la sua teoria dell'uomo, svolta argutamente in tanti contrasti e figurazioni:

Come istrion, su cupida
Plebe di rischio ingorda,
Fa pompa d'equilibrio
Sovra una tesa corda,
Tale è l'uman, librato
Fra un sogno di peccato
E un sogno di virtù.

Questa forma romantica del Boito è proprio l'opposto di quella dei romantici italiani; è travagliata, concentrata, carca d'immagini e di sensi. È la realtà di ciò, di cui l'altra era soltanto la maschera. Che cosa importa il linguaggio che il poeta ha appreso, quando tutto sta nell'ascoltare come egli lo parla? Se mi fosse permesso il paragone, direi che tra la forma romantica del Boito e quella degli ordinarii romantici corre la stessa differenza che tra il linguaggio di un qualsiasi verseggiatore che imiti i classici, e il linguaggio classico di un Giacomo Leopardi.

O monti! o cime candide
Della serena Paro!
Brezze marine! tremulo
Irradiar del faro!....

Poche parole: un paesaggio ellenico, nella commozione di un romantico. E nella stessa poesia (*Un torso*), è un personaggio ellenico, disegnato con pochi tratti incisivi:

il libero
Motteggiator d'Egina,
Che il genio avea del fauno,
E la barba caprina....

I difetti della dizione, nel Boito, non sono di negligenza, anzi di uno sforzo vigoroso, che non sempre coglie il suo oggetto. Per esempio, la lirica *Castello antico* comincia:

Là col crin di quercia e cerro,
Tenebroso nel sembiante,
Di tre secoli di ferro
Sta lo scheletro gigante....

Il poeta ha intravisto l'immagine: — il rudere del castello come scheletro gigantesco di una società barbara; — ma è rimasto impigliato tra rima e metro, onde è facile osservare che uno scheletro non può avere « crine », e che tre secoli « di ferro » non è immagine coerente con quella di « scheletro ». Il difetto è di chi lotta per esprimere il suo sentimento; non di chi non ne ha nessuno, e sdrucciola facilmente, — pattinando con le tradizionali forme letterarie, — sul ghiaccio del suo animo.

Ad ogni passo, s'incontrano nelle liriche del Boito quelle immagini dirette ed immediate di cui è intessuta ogni schietta poesia; ed il sentimento è sempre vivace e fine. All'amico Camerana, insidiato anche lui dal male del secolo, si rivolge ammonitore perchè non lasci spegnere nell'animo suo quel fuoco di dolore, che tempra e prepara; perchè abbia cara quella vigilia che è prodromo al trionfo e alla conquista di qualche vero. Ma l'ammonimento non ha tal forza da diventare un canto di virile liberazione: esso si cangia subito in un pensiero più mesto:

Dio ci aiuti! Su te sparga l'ulivo,
Sparga la pace e le benedizioni,
Sii sulla terra un vivo
Felice in mezzo i buoni.
A me calma più piena e più profonda:
Quella che splende nell'orbita d'una
Pupilla moribonda,
Mite alba di luna.

E in quest'alba lunare, la morte appare dappertutto, in tutte le sue fogge: è dappertutto un incubo di danza macabra. È la mummia, che il Boito guarda nel museo egiziano di Torino, *avvolta in logori papiri sontuosi;* il nudo cadavere di una fanciulla sul tavolo anato-

mico; la pietra col nome di un frate morto da secoli; un torso di Venere di greco scalpello; il castello in rovina; una vecchia strada, che sparisce sotto il piccone demolitore, dando luogo alla nuova e diversa, nella quale il cieco brancolante, che sapeva orientarsi nella prima, si smarrirà, *come uom che sogna*.... Spesso, queste cose, fortemente sentite e fermate, non si organizzano in un insieme compiuto ed efficace: sono come schizzi in un albo, sotto i quali il disegnatore aggiunga un motto ironico, talvolta frivolo. Così nella *Lezione di anatomia,* nel *Torso,* nel *Giorgio Pfecher:* così anche nella *Mummia.* — Quest'ultima è ispirata ad una nota poesia di Louis Bouilhet, nella quale si fa parlare una mummia in fiera rivolta contro l'orribile prodotto manifatturato onde l'uomo cerca di sottrarre alla morte, non la vita che perpetua si trasforma e non muore, ma il transitorio della vita, il corpo, il cadavere. La mummia, nei versi del Bouilhet, si sveglia ai rumori lontani, sospirante al cielo azzurro, in fondo al suo buio ipogeo:

> Elle soulève sa poitrine
> Et sent couler de son oeil mort
> Des larmes noires de résine
> Sur son visage fardé d'or....
>
> Oh!, dit-elle d'une voix lente,
> Être morte et durer toujours!....

Durar sempre immobile, solidificata, senza potersi mescolare alla infinità della vita universa:

> Ah! sois maudite, race impie,
> Qui de l'être arrêtant l'essor,
> Gardes ta laideur assoupie
> Dans la vanité de la mort.

Nel rifacimento del Boito, quest'anelito di sano naturalismo appare per incidente, in strofe assai ben costrutte; ma il suo componimento passa di considerazione in considerazione, serie e facete, per terminare volgendo un pensiero al giorno del giudizio, quando quella mummia.... romperà la vetrina.

Lo scherzo è appiccicato, e perciò, come si è detto, alquanto frivolo, e sparge aria di frivolezza sul resto. — È invece perfettamente fuso con l'insieme nella leggenda di *Re Orso,* l'unica poesia del genere che abbia l'Italia; e che gioverebbe paragonare con le ballate dei *Galoppa, galoppa, galoppa, Ruel!,* dei convegni di spiriti, dei diavoli camuffati da menestrelli, delle vendette slave, dell'*Antica sto-*

ria narra così, ed altrettali del Prati o del Carrèr, chi volesse misurare la distanza che divide la poesia dalla rimeria. Non ho mai compreso la gravità e la solennità con la quale i romantici italiani verseggiavano le storielle popolari. Giambattista Basile, il quale nel seicento prese a narrare i *cunti* delle donnicciuole napoletane, ben sentì che, — salvo a volersi ridurre al semplice ufficio di editore, come han fatto in tempi recenti i demopsicologi in Italia e fuori, — bisognava ch'egli dominasse quella materia col suo spirito. E nella povera prosa delle donnicciuole gettò pugni di perle false da letterato seicentista, predilezioni da curioso pei più strani sinonimi del dialetto napoletano, preoccupazioni e miserie di uomo che accattava la vita nelle corti; e, dal miscuglio, trasse effetti fortemente estetici. Ed altri vi hanno infuso sentimenti di puerile stupore, o di malinconia e dolcezza per le memorie dell'infanzia, o sincere impressioni di religioso terrore. Non così i romantici italiani, che accettavano il racconto nudo e crudo e s'argomentavano di renderlo artistico mettendolo in metro o in polimetro armonioso e concitato.

Nel *Re Orso* è tutta la compagnia drammatica e l'attrezzeria teatrale del romanticismo, nani, carnefici, principi crudeli, trovatori, fanciulle ebree, frati che son demonii, animali fatati o ammaestrati, serpenti vermi iene lupe upupe; e tutto il repertorio, scene di nozze, canti di poeti innamorati sotto il verone della bella, banchetti, stragi, funerali, tombe, apparizioni. Il Boito non prendeva tanto sul serio quelle invenzioni da doversi dar la pena di vagliarle e migliorarle. Anche di recente gli è stato rimproverato che abbia fatto del falso medioevo: quasi che non gli sarebbe stato agevole, da uomo studioso qual egli è, il procacciarsi, se avesse voluto, un po' di erudizione medievalistica. Ma a quale scopo, se appunto quel falso medioevo è l'ingrediente scherzoso della composizione del Boito? Basta ascoltare le prime battute dell'introduzione, e legger poi gli acrostici del menestrello, gli scongiuri del frate-demonio, i versi provenzali presi da Dante, e l'epilogo col quale si regala agli ascoltatori un terno pel lotto! Il racconto passa attraverso i metri più varii, anche attraverso la prosa, ed ora culla, ora danza, ora freme ed atterrisce, come una musica. Ma non è già semplicemente una parodia: l'impressione centrale è seria. Che cosa è, in fondo, Re Orso? È il Male: non il male umano cosciente, timido ed angusto, ma il male quasi come fenomeno della natura, il male ch'è dei vulcani in eruzione, dei terremoti, dell'oceano in tempesta, delle belve in ferocia: il capriccio del male, della strage, dell'orgia di sangue. Re Orso è un re da leggenda, goffo e pauroso, quasi figura scolpita

su vecchia cattedrale. E di fronte gli sta l'avversario, che merita: un verme, che lo perseguita col suo grido minaccioso, ed è la morte che su ogni cosa ha il dominio ultimo e supremo, la morte che trionfa sul dator di morte. Siamo veramente innanzi a simboli, ma a simboli poetici, quali li crea la fantasia popolare o, affiatata con essa, quella di un artista geniale.

Uomini, diavoli, animali sono pulsanti di propria vita. Il serpente, che guarda l'harem di re Orso e che ubbidisce ad ogni cenno di lui, striscia e si muove come un serpente, pur fornito com'è di umano intelletto. Vedetelo in azione, quando Oliba, la nuova sposa, ripugna all'invito del re, e si tien lontana, ostinatamente immobile:

« A me, Lígula! », repente
Urla il Duca, ed un serpente
Già dall'ombra ecco sbucò:
Sul terren le ondose anella,
Negre, viscide, lucenti,
Già distese e si drizzò:
Già su' piè d'Oliba bella
Pone il grifo e già co' denti
L'ampio velo ne strappò....
Già la cinghia e già la serra,
Già l'avvince e già l'atterra,
Strascinandola sul suol!
Roteante — strisciante
Già depon la smorta amante
Sovra il tepido lenzuol!
Oh spavento! in stretto morso
Su d'Oliba e su re Orso
Si ringroppa il mostro ancor.
Già i due corpi in un serrati,
Trucemente soffocati,
Urlan rantoli d'amor!

Non è meno evidente il nano Papiol, l'agile gobbetto giullare, che diverte il Re ed è pronto, con un ago avvelenato, ad ucciderne i nemici. Ma nell'eseguire una di queste incombenze egli manca allo scopo, e cade in disgrazia. Gli era stato promesso in dono un gran pasticcio; e, ad un cenno che fa il Re al cuoco-carnefice, Papiol sparisce, e poco dopo il gran pasticcio è recato a tavola. Tutti i banchettanti guardano:

Il Re piglia un coltello — e con un colpo solo
Fa saltare il coperchio!.... o Papiol!!! o Papiolo!!!

È là morto, arrostito! — la gobba s'incarbona!
Par faggiano o cutrettola — piuttosto che persona!
È il suo naso un comignolo — fumante! sono gli occhi
Inceneriti! ahi misero! — fe' la fin de' ranocchi!!

E non bisogna dimenticare il verme, che viaggia per secoli, con costanza indefessa, e varca monti e mari, fino a raggiungere l'isola dove è sepolto re Orso, che l'ha offeso, e a penetrar nella chiesa, passare attraverso il triplice sarcofago per un triplice forellino, e precipitarsi rabbioso, schizzante odio e scherno, sul cadavere imbalsamato:

E sera e mattina
Un verme cammina.
Sul grifo ha tre branche — e al ventre tre zanche; — col viscido umor
Del corpo velluto — ei sparge uno sputo — di rabbia e livor.
Si gonfia e rappiglia, — s'allunga e assottiglia, — quel vile viator;
Si snoda e s'annoda — dal capo alla coda — con lento vigor.
Per monte e piaggia
Un verme viaggia.

È una poesia che confina con la musica per le impressioni che desta, e certamente andrebbe studiata in connessione col *Mefistofele* e con le altre composizioni musicali del Boito; — il che mi duole di non poter fare per manco di competenza. I suoi libretti sono avvivati dalla stessa ispirazione tragico-umoristica. Nel *Mefistofele*, ha riassunto la tela di ambe le parti della tragedia del Goethe, non fermandosi, come altri, alla sola storia passionale di Margherita: chè, non l'amore nella sua particolarità, ma in quanto esso si lega col problema dell'universo, col dolore e la tragedia universale, attira di solito il Boito. E ha dato forte rilievo alla figura di Mefistofele, lo spirito che nega, sempre e tutto, e vuole il Nulla e la rovina del Creato e vive nell'atmosfera del peccato, della morte e del male. Anche Jago, nel libretto dell'*Otello*, perde la semplicità stupenda del personaggio shakesperiano e prende accenti mefistofelici:

Credo con fermo cor, siccome crede
La vedovella al tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede,
Per mio destino adempio....

Non crede al bene: il giusto è un istrione beffardo; crede alla propria azione distruttrice, e al Nulla che segue la morte. È stata opportunamente notata la derivazione di questi personaggi dal Re Orso della fiaba: e non solo di Mefistofele e di Jago, ma anche di

Barnaba della *Gioconda* e di Ariofarne dell'*Ero e Leandro,* e perfino di Simon Mago e di Nerone [1]. Ma il Boito che aveva schizzato l'episodio di Oliba e dell'innamorato trovatore e riadattate le storie pietose di Margherita, di Desdemona e di Ofelia, ha dato altri caratteri di donne e di uomini brucianti nella gran fiamma dell'amore-passione. Laura e Gioconda amano in due toni diversi, ma entrambe perdutamente, nel celebre duetto: *L'amo come il fulgor del creato.... Ed io l'amo siccome il leone Ama il sangue....* Il simulacro di Venere, cui s'innalzano gli inni del coro nell'*Ero e Leandro,* è quello di una Venere del romanticismo:

Ave, o Dea! del nostro sangue
Tu sei balsamo e velen.
Lieto è l'uom che per te langue
Col tuo fascino nel sen.
Sei nel pianto e fra le strida
Benedetta, o Dea d'amor;
Ave, o Venere omicida!
Lieto è l'uom che per te muor.

Simili accenti hanno i due antichi amanti nel nuovo melodramma. Innanzi al mare, che infuria tempestoso confondendosi col cielo scuro di nubi, il giovane Leandro, che si affiderà di nuovo ai flutti, conforta Ero:

Ero mia.... no.... non tremare,
Ti prosterna al sacro orror.
Vedi, è il ciel che stringe il mare
Nel delirio dell'amor.

E Laura, nella *Gioconda,* condannata a morire dal vecchio implacabile marito, come si ribella, la passionale creatura, all'idea della morte!

Senti! di sangue tepido
In sen mi scorre un rivo....
Perchè, se piango e vivo,
Dirmi: — tu dei morir?....

Il *Nerone,* ch'è l'opera maggiore e più originale del Boito, — ed aspetta il suo compimento musicale, — ci trasporta nella Roma dell'impero, con le sue truci orgie e con l'affollarsi dei cupi riti orientali, rischiarata appena dagli albori del cristianesimo nascente:

---

(1) MANTOVANI, *Letteratura contemporanea,* pp. 131-2.

periodo di transizione, ricco di contrasti, che rispondeva al temperamento del Boito, come, per simili rispetti, l'epoca della rinascenza e della riforma, del dubbio di Fausto e di Amleto. Il suo interessamento per Nerone non è nè politico nè morale, e neppure psicologico, quale l'han provato altri artisti; ma è appunto per la follia dell'uomo, che sembra toccare coi suoi delitti il fondo dell'esistenza e fare risuonare tutto ciò che essa contiene di misterioso e pauroso. Il matricida in preda al suo rimorso, che egli, da istrione qual è, risente e finge insieme nell'antica tragedia di Oreste, passa tra i canti erotici e bacchici della popolazione romana e i nuovi canti di pace dei cristiani; superstizioso e feroce, assiste agli strani riti di Simon Mago; s'illumina della rossa luce dell'incendio di Roma; è spruzzato dal sangue dei primi martiri nel circo: vien lasciato sperduto, nell'ultima scena, sul teatro dove rappresenta il protagonista delle *Eumenidi* — attore e reo, personaggio da scena e realtà ripugnante, — mentre s'odono di qua e di là minacciare i gridi: — Voce dall'Oriente! Voce dall'Occidente! Guai a Roma! Caduta è Babilonia! Arsa è Sodoma! — Il mostro ha pur chi lo ama, e, non delittuosa, lo ama nei suoi delitti, e si uccide premendosi un pugnale sul petto di lui, in un abbraccio frenetico: Asteria, dagli atteggiamenti di sfinge, vestita con la sua kalaris egizia, sparsi in trecce sottili i capelli nerissimi, attorte le nude braccia e il collo da serpi, che le son docili. È la martire del senso, la povera farfalla venuta da Cirene a bruciarsi al lume sfolgorante e triste del Cesare romano, colei che sogna come voluttà il morire sbranata dal mostro:

> È il mio Nume, e lo adoro! A notte cupa,
> Quando negli antri del funereo suolo
> Vagolo al pari di piagata lupa
> Ululando il mio duolo,
> Io lo invoco!....
> L'orror m'attira
> Come un amante.... e nell'estasi vivo
> De' violenti sogni.... ebbra di pianto.

Dalla donna cristiana, con la quale s'incontra, accetta un fiore, chiede un sorso d'acqua; ma la nuova fede non ha presa su quell'anima in delirio, che la sfugge, avvertita come da un istinto di opposta natura. È una mistica anch'essa, ma quale poteva produrla il fermento di corruzione di un vecchio mondo. — Sulla turba cristiana s'erge la figura di Fanuèl, l'uomo della Palestina, il missionario,

che è per poco in Roma intento a stringere e rafforzare gli animi dei fratelli:

> A sè mi chiama
> L'Oriente natio, mi chiama il mare.

E quando l'arrestano, per ordine che Simon Mago ottiene da Nerone, ed egli si separa dai suoi, con tenere parole di congedo e di conforto:

> Vivete in pace e in concento soave
> D'amore, mani aperte alla carezza.
> Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave
> E l'allegrezza.
> Siamo al vespro del mondo, all'ora incerta
> Non cessate d'orare;
> Forse diman sarò come un'offerta
> Sparso sovra l'altare.
> La giornata è compita
> Pel fratel vostro e il suo carco depone;
> Voi camminate in novità di vita
> Ed in pienezza di benedizione.
> Quando torna la sera,
> Col mesto incanto delle rimembranze,
> Unite anche il mio nome alla preghiera,
> Unite anche il mio nome alle speranze.
> V'amai dal dì che il cuor vostro ho raccolto,
> Non so quale m'attenda ora crudel....
> Ma so che più non vedrete il mio volto....

uomini e donne gli s'aggrappano intorno, gemendo: — *Fanuèl Fanuèl!* — È una severa e soave figura, di squisita sensibilità morale, dall'anima di apostolo e di poeta. Il Boito, che rifà mirabilmente le preghiere (si ricordi l'*avemaria* di Desdemona), riproduce anche in questa tragedia i canti dei cristiani nella loro commovente semplicità. E fra quei cristiani è Rubria, che leva la voce a ripeter l'ammonimento della Vergine saggia:

> Vigiliamo. È la sera. Arde la face;
> D'intorno ad essa ci aduniamo in pace.
> Viene il Signore, ma nessun sa quando:
> Beati quei che troverà vegliando....

Rubria è forse la più compiuta delle figure femminili create dal Boito. Ella si aggira silenziosa intorno a Fanuèl: lo ama di amore? È il suo fratello, il maestro, l'iniziatore, il consolatore, colui che ha ap-

preso alla sua *anima offensa* « la gran dolcezza di sorrider nel pianto ». Come distinguere, nelle delicate sfumature di questa passione, in qual punto la devozione cede il luogo all'amore? Ma un mistero avvolge la donna: Fanuèl sente che ella ha un peccato segreto, e ne è turbato: la guarda negli occhi, l'interroga: egli la vuole accanto a sè pura, o purificata:

> Ebben, ti parlo come
> Un fratello che muore.
> Tutto ignoro di te, tutto, anche il nome.
> Quando t'accolsi nella fe' novella,
> Non te lo chiesi, ti chiamai: sorella.
>
> M'odi: ogni sera, mentre oriam, furtiva
> Tu n'abbandoni; l'orma fuggitiva
> Ove ne porti? ove? e perchè celarla?
> Forse allor corri al tuo peccato? Parla!
> Parla! Consenti alfin (ti pregai tanto)
> L'alto abbandon del lacrimato errore!
> È un'estasi soave in fondo al pianto:
> Parla e si pianga insieme! Apri il tuo cuore!

Il mistero si svela quando Fanuèl sta per esser messo a morte nel circo, e Rubria, per tentare di salvarlo, si sacrifica. Rubria è una vestale, ondeggiante fra l'antico altare a piè del monte e la chiesa dei cristiani, e che, attratta ancora dalla purità della prima fede, si era sforzata di confondere nelle stessa fiamma l'ara ardente di Vesta e la lampada della saggia Vergine. Fanuèl, scampato nel tumulto, la ritrova moribonda, trafitta insieme con altre donne cristiane, tra i cadaveri ammucchiati nei sotterranei del circo. Stretta ora alla mano di lui, Rubria va mancando e le par di addormentarsi. Il suo vagante pensiero cerca immagini di riposo, e ricorre spontaneo ai racconti della vita di Gesù e degli apostoli, là, nel lontano Oriente, che già l'avevano rapita in quelle adunanze di cristiani, che l'uomo venuto d'Oriente istruiva e confortava. E mormora nei supremi sospiri:

> Narrami ancora, mentre m'addormento,
> Del mar di Tiberiade, tranquilla
> Onda che varca in Galilea....

E a lei Fanuèl, quasi cullandola, come padre accanto a bimbo infermo, rinfresca il ricordo soave, insistendo su quei piccoli particolari che hanno un così forte valore pel sentimento e fanno tremare il cuore di dolcezza. — Laggiù — egli le dice —

laggiù,
Fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
Ancor la barca ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna
Invita a stormi i bimbi sulla prora....
Dormi quieta, dormi.

RUBRIA: *con un filo di voce*
Ancòra.... ancòra.

FANUÈL.

Lenta salia dal Libano la luna,
Era quell'ora in cui sorgon gl'incanti....

RUBRIA.

Ancòra, ancòra....

FANUÈL.

Uscian le turbe erranti
Per la lunare aurora; udiasi allor,
Nel vespero, vagar parole pie
Di pace e voci oranti....

RUBRIA.

Amore! Amor!

FANUÈL.

E per le vie di Màgdala, tra i fior,
Cantare infanti e sospirar Marie.

RUBRIA.

Beata!....

FANUÈL.

Dormi. — E in quel vespero blando,
Fra lor benedicendosi, cantando...

Sente Rubria inerte fra le sue braccia, la chiama:

Rubria!....

È morta. Mòrta tra queste visioni di bimbi, di Marie, di canti, di benedizioni, di paesaggi illuminati dalla luna, di un lago placido, sul quale oscilla tra i giunchi la barca di Gesù.....

II.

Dal fondo romantico si spicca anche Iginio Ugo Tarchetti, morto giovane nel 1869. Era un ingegno meditativo, in perpetuo atteggiamento d'interrogatore innanzi alla vita e alla realtà. Allude a sè stesso, quando scrive: « Vi sono coloro che vivono a sè, che si creano dei mondi per sè soli, che sorvolano su tutto e si posano su nulla: sono i fanciulli adulti, gli uomini con ali di farfalla, sono coloro che gioiscono e ridono. Ve ne sono altri che un'avidità irresistibile di sapere spinge a indagare ogni vero, che vedono tutto, che esaminano tutto, che discendono nelle più ascose profondità di ogni piaga, e sono coloro che soffrono e piangono » *(Storia di un ideale)*. Un volgersi indietro a guardare ai brevi anni felici della fanciullezza e dell'adolescenza, e lamentare la gioventù ch'è già decrepitezza a trent'anni; un bisogno ardente di amore, e tormentarsi insieme sull'impossibilità di un amore che resti saldo alla prova del tempo e sia scevro di motivi e scorie sensuali, e raggiunga quell'ideale altissimo che di sè asseta l'uomo; un lasciarsi andar volentieri a pensieri di morte, e insieme la paura della morte e della tomba, quasi che in questa si viva ancora in qualche modo e si soffra; un barlume di soprannaturale che or appare or dispare, un Dio non mai risolutamente affermato, ora veduto ora perso di vista; un disinteresse per la meschina realtà quotidiana in cui si agitano gli altri uomini, e insieme slanci di pietà e di affettuosità universale, e un rifuggire dalla giustizia se giustizia deve esser durezza, e sospirare la vita semplice senza le complicazioni dell'ambizione: erano questi i termini tra i quali correva la vita intima del Tarchetti. Vita dunque, nella sua essenza, romantica, se altra mai. Ma il Tarchetti aveva scarsa e torbida vena artistica. La meditazione lo sopraffaceva; senza che poi, per altro, ei diventasse propriamente un filosofo. La maggior parte delle sue novelle sono un mero pretesto che egli si procura per esibire le sue svariate riflessioni. La *Storia di un ideale* ci presenta un uomo che, mal soddisfatto dalla prima esperienza che ha fatto dell'amore di una fanciulla in carne ed ossa, si è foggiato una donna di suo capo, e vive tranquillo e felice in quest'amore d'immaginazione, cui ha dato un sostegno materiale col costruirgli un nido accanto alla sua abitazione: « due stanze arredate con gusto squisito e fornite di tutti i mobili, di tutti gli arnesi, di tutti i piccoli nonnulla di cui sono sì vaghe le donne. Due cesti da lavoro ripieni di stoffe, di nastri, di gomitoli; un telaio da ricamo, un cuscinetto

per cucire, una collezione di aghi, di uncinetti e di ferretti per maglie completavano la raccolta degli strumenti necessari ai lavori donneschi: il buon gusto di Alfredo aveva fatto il resto: la camera da letto era tappezzata di stoffa azzurra che cadeva dal centro del soffitto a grandi pieghe in foggia di padiglione: il letto era di legno bianco egregiamente intagliato, una pettiniera con tavoletta di alabastro fornita di mille boccette ripiene di profumi diversi, di spilloni e di forcine occupava l'altro angolo della stanza; e nella camera d'appresso un pianoforte di Wiesman indicava che la fanciulla amata da Alfredo sapeva addolcire la monotonia di quel ritiro colle attrattive del canto e della musica... ». Lorenzo Alviati, nella prima delle tre novelle *Amore nell'arte*, è ammalato della stessa fissazione; una donna gli piace e lo ricambia quanto e come una donna può, ma egli l'abbandona subito, scontento, con ripugnanza: la donna è la voluttà che degrada. E passa all'amore di una fanciulla tisica, che non è più una creatura umana, ma « uno spirito concretizzato, personificato in un essere vivo, racchiuso in un velo vaghissimo, delicato, trasparente, che appena lasciava indovinare l'essenza di cui era composto »; e trema della guarigione che, con la salute, la forza, la floridezza, farebbe riapparire, in quello spirito, la femmina. Dopo lunga fedeltà alla memoria della morta, passa a un altro amore, a quello per una statua; finchè muore, com'era da aspettarsi, in manicomio. Entrambe le novelle si aprono con considerazioni astratte, alle quali segue il racconto come esempio per la tesi che si enuncia. Alfredo e Lorenzo ragionano e discutono sulla loro mania, e l'autore parla anch'egli d'infermità e di mania, tanto si accalora pel suo problema psicologico e tanto poco riesce ad accalorarsi per quei suoi fittizii personaggi. La costruzione dei componimenti è affrettata e quasi puerile, su questo tipo: — Conobbi Alfredo (o Lorenzo) in queste e queste circostanze, e poi lo perdetti di vista; dopo un anno, l'incontrai e gli domandai che cosa gli fosse accaduto, ed egli mi tenne il seguente discorso; dopo un altro anno, ricevetti una lettera di lui, che riferisco, contenente il séguito della storia; dopo due anni ancora, un amico m'informò della fine, etc. etc. — Una follia, resa artisticamente, deve far diventare folli anche noi, per un momento, in fantasia; e un terrore atterrirci, e un rapimento rapirci. Ma nel Tarchetti non è ombra di ciò. E scrive male, impreciso, pallido, verboso, come si è potuto già notare nei brani che mi è occorso di citare. Lo scriver male, quando non si tratti di trascuranze accidentali, è non già un difetto di quelli cui si rimedia, come se si trattasse d'imparar la notizia storica, o il teorema ma-

tematico, che s'ignora; ma è il sintomo di una malattia organica, rivela una mentalità debole e distratta. Non vale la pena di analizzare le altre novelle dell'*Amore dell'arte:* Riccardo Waitzer, il musicista, che sposa una donna malata, cui promette di restar fedele dopo la morte di lei, e, venuto meno alla promessa, una sera, in una festa, mentre suona al pianoforte, vede apparirsi accanto la morta, ed è fulminato da una sincope; Bouvard, il violinista deforme, che vien respinto da una bella fanciulla, la quale poco dopo muore, ed egli ne rapisce il cadavere e lo trasporta nella sua stanza, tutta infiorata per la festa nuziale, e si lascia morire, abbracciato al cadavere, nel profumo dei fiori. Ispirazione macabra è anche la *Storia di una gamba,* del giovane che, mutilato in battaglia, è morbosamente attratto verso la gamba, che gli è stata amputata, come verso una parte dell'esser suo già discesa nella tomba, e l'ha presso di sè in un astuccio, e muore di malinconia. Nell'*Innamorato della montagna,* il Tarchetti, sotto l'influenza dello Sterne, dà libero corso alle sue osservazioni malinconiche od umoristiche, rincantucciando in ultimo la storia sentimentale la quale viene, al solito, narrata dal protagonista medesimo. Personaggi sbiaditi, storie fredde.

Nè il Tarchetti si riscalda davvero quando ha per le mani una materia vissuta. *Fosca,* il suo lavoro più importante, narra un caso che davvero gli occorse, e nel quale fu attore e vittima: la passione per lui di una donna brutta, infelice, carica di tutte le malattie di cui può esser mai carico un organismo nervoso; passione che afferra e trascina lui, ripugnante ma debole, e termina con la morte della donna, con una catastrofe di cui gli resta nell'animo il rombo. Pagine « terribilmente vere — ha scritto un suo amico —: la fantasia e l'immaginazione non entrano per nulla nella dipintura di quelle scene ». Sarà, anzi è certamente: immaginazione e fantasia non han lavorato in quelle scene, che riproducono la realtà bruta, materia di storia e non di poesia. L'avventura non è terribile, perchè, come il Tarchetti l'ha vista, ha piuttosto del volgare. Chè l'autore non si è fatto mai nessuna illusione su quella donna, su sè stesso, e sulle cagioni degli avvenimenti che si svolsero: se il prologo sembra preludere ad una tragedia, e l'enfasi che accompagna il racconto inculca la tragicità, il racconto stesso potrebbe ben essere la relazione, che un uomo intelligente fa ad un medico, dei sintomi e delle fasi di una sua o altrui infermità. Confessa l'autore medesimo: « Più che l'analisi di un affetto, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia. Quell'amore io non l'ho sentito, l'ho subìto ».

Ma il Tarchetti era di quegli uomini che destano viva simpatia pel carattere e per l'ingegno, ed attraverso l'artistica mediocrità ha fatto vibrare molte corde degli animi giovanili. Si porge volentieri ascolto alle sue riflessioni, piene di sincerità: « E pure io non amo più quelle gioie, io le odio. Sono esse che mi hanno ingannato sulla natura e sui fini della vita. Una vita tutta di dolori mi avrebbe conservato pio, severo, inflessibile; avrebbe almeno riempiuto d'orgoglio questo cuore, che ora è ripieno di nulla. Quelle gioie ne hanno invece oscurate le virtù, perchè una esistenza virtuosa non può esser altro che una serie di sacrifici non interrotta. Le dolcezze del mondo sono bandite da una vita veramente utile e veramente benefica. Gli alberi, che danno frutti, hanno fiori modesti e spesso inodori: i grandi fiori, quelli ricchi di petali e di profumi, non sbocciano quasi mai che sulle piante sterili e velenose. La virtù non ha fiori, ma ha frutti ». Eccone un'altra, delle tante: « È strano come la maggior parte degli uomini consideri la vita come un avvenimento continuato, e non s'avveda come noi moriamo ogni giorno, come seppelliamo ogni sera una parte di noi, anzi la nostra intera esistenza morale, poichè la sola vita fisica costituisce, nella sua decadenza progressiva, un fatto isolato e compiuto. E quante vite non abbiamo noi sepolte, prima di morire!... ». Un'altra ancora, suggeritagli dalla contemplazione di un'alba: « Credo che un uomo disgustato della vita non avrebbe che ad assistere allo spettacolo di un'aurora per riamarla; almeno sono ben certo che in quel momento non avrebbe il coraggio di morire. Una cosa orribile, una raffinatezza di crudeltà mostruosa, è l'abitudine che si ha di giustiziare i delinquenti al mattino. Morire alla sera non deve essere per metà sì doloroso ». Qualche volta sono di una curiosa bizzarria filosofica. Due remi che imprimono sulle onde di un lago solchi che sempre si appianano e si rinnovano, gli paiono emblema della vita: « Perocchè, chi crede che l'avvenire esista? Chi crede che esista il passato? Il presente soltanto esiste, ed è quel punto impercettibile che li riunisce: il tempo è una catena che si snoda dall'abisso del futuro, e si raccoglie nella voragine del passato. Ma forse la parte che sparve tornerà a ricomparire? — il serpente che si morde la coda. — Chi sa se il tempo trascorso non ritorni colle sue circostanze di luoghi e di avvenimenti? Le leggi che governano le evoluzioni degli astri e dei mondi, perchè non governeranno altresì le evoluzioni del tempo? Tutto parte da un solo principio di vita: piccoli mondi in un gran mondo, piccole esistenze in una grande esistenza.... oh! sì, — il tempo ritorna, o l'eternità non sarebbe che

un vaneggiamento dei mortali. — E puossi concepire l'idea dell'eternità ove vi ha qualcosa che muore? ».

E ci attraggono le sue impressioni, spesso fresche e immediate. Un uomo che dorme: « il suo respiro e la sua presenza mi davano un po' d'affanno, perchè vi è, o almeno io vedo sempre in un uomo adulto che dorme, qualche cosa di sofferente, di affaticato, di pauroso... ». Son da leggere nella *Fosca* le pagine sull'efficacia sentimentale della festa del Natale. Ed ivi anche, in copia, ricordi d'amore, pieni di gentilezza. Una donna innamorata, con l'anima ribocccante di felicità, sta a guardare oziosa le piante del suo terrazzo: « Vi sono certe formiche colle ali che vanno su e giù per uno stelo di geranio, con una furia, con una premura da non dirsi. Vanno, tornano, s'incontrano, ripartono, tornano ad incontrarsi... che faccende son mai le loro? che affari le occupano? quale è lo scopo di questo strano lavorìo? La gente che va e viene sulla strada quanto è lungo il giorno, e che io guardo spesso dal mio balcone, mi fa lo stesso effetto. Io rido sovente di queste loro preoccupazioni. Io domando a me stesso: Quella gente ama? — Tutto il resto mi par vano ». Dalla descrizione di un viaggio attraverso le campagne della Basilicata *(L'innamorato della montagna)* tolgo uno dei molti quadretti di spettacoli naturali, sui quali l'autore s'indugia con compiacenza:

Gettai anch'io lo sguardo da quella parte e fui colpito da uno spettacolo singolare.

In una prateria coperta da poca erba gialliccia, e seminata qua e là di qualche cespuglio di zanzero e di crespino, pascolava una numerosa mandra di bufali. Uno stuolo infinito di cutrettole ballerine, quegli uccelli graziosi che nidificano sui tetti e sui comignoli delle case, svolazzava allegramente in mezzo alla mandra. Ciascun bufalo non ne aveva addosso meno di un centinaio, quali sulle orecchie, sulle corna, sul muso, quali afferrati colle zampine alle gambe e alla coda, e tutte intente a spartirne il pelo col becco, e a cercarvi gli insetti che vi vivono numerosi. I bufali lasciavano fare: si movevano con tanta delicatezza, con tanti riguardi che parevano non ignorare l'importanza del servigio che veniva lor reso. Non uno che sbattesse la coda, che scuotesse un orecchio, che prima di posare a terra una zampa non guardasse attentamente ove la posava; e vi erano alcuni di quegli uccelli che sparnazzavano come tante gallinelle sulla criniera, ed altri che, posatisi sullo zoccolo, beccavano ingordamente tra le ultime setole che lo contornano, e si facevano scorpacciate da non dire. — Nulla di più grazioso di quel quadro, nulla di più singolare del contrasto che formavano quei piccoli uccelli dalle forme e dalle movenze così graziose, con quei bufali neri, truci, selvaggi collo

sguardo feroce e colla bocca coperta di una bava densa e sanguigna. — « Sono le *cucciapannelle* », mi disse il vetturale, indicandomi col dito quegli uccelli; « eccone qui delle altre ».

Simili a questi brani di prosa sono i suoi pochi versi, raccolti col titolo di *Disjecta*. Ombre lievi, passioni e sentimenti appena saliti a fior dell'anima, e fermati nei tratti più generali, enunciati più che svolti. —

Eppur quel fior sì frale e delicato
Ha la mia forte gioventù distrutto,
Ha la saldezza del mio cor spezzato;

è il dramma che s'intravede nel sonetto: *Ell'era così fragile e piccina,* la più nota e certo la migliore di quelle brevi liriche. La fine dell'amore, l'immagine della morte sorgente da ogni parte, sono i due pensieri dominanti:

Quando bacio il tuo labbro profumato,
Cara fanciulla, non posso obbliare
Che un bianco teschio vi è sotto celato.
Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
Obbliar non poss'io, cara fanciulla,
Che vi è sotto uno scheletro nascoso.
E nell'orrenda visione assorto,
Dovunque o tocchi, o baci, o la man posi,
Sento sporger le fredde ossa di un morto.

III.

Il Tarchetti ci viene descritto, negli ultimi tempi della sua vita, passeggiatore di cimiteri, meditator di tombe, nuovo Amleto conversante con becchini, ai quali offriva sigari. Ogni giorno, nel pomeriggio, usciva da una delle porte di Milano ed entrava nel suo giardino, i viali del camposanto, dei quali conosceva tutti i meandri ed aveva contato tutte le croci, tutte le lapidi, tutti i cippi. Un altro giovane lombardo, Giulio Pinchetti, s'uccideva a venticinque anni, lasciando, tra alcuni frammenti poetici d'intonazione byroniana o leopardiana, il vigoroso *Brindisi del suicida:*

Amore, o compagni, — l'Amore o la Morte,
Viottol di mezzo — pel forte non v'è:
L'Amor m'ha tradito, — tentiamo la sorte,
Vediam se la Morte — mi tiene più fè.

Dormire o sognare, — Amleto, che importa?
Che importa il domani, — se in oggi è il soffrir?
Se il fuoco v'è in casa, — spalanco la porta;
Che importa, se il collo — mi rompo in uscir?

Ed Arrigo Boito levava un grido innanzi alla « pallida giostra di poeti suicidi » che si correva per l'Italia, innanzi ai giovani che giocavano al paleo « con le teste di morto ». Ma siffatte manifestazioni del romanticismo, nell'arte come nella vita, erano le ultime: gli scrittori sopra ricordati appartengono a quel gruppo che fu detto appunto degli « ultimi romantici » o della « terza generazione romantica ». L'ambiente si veniva mutando nella nuova Italia come in Europa. La politica, le questioni sociali, la grande industria, le nuove applicazioni delle scienze fisiche e naturali, il risorgente materialismo e naturalismo, il *positivismo*, facevano apparire quali malati ed impotenti quei contemplatori del mistero dell'esistenza: esaltati e degni ora di compassione, ora di riso, quegli animi che fingevano così alti ed impalpabili amori da dover poi urtare rudemente nella prosa della vita o andare a cercare i loro ideali nei manicomii. Il mutamento fu avvertito perfino dal già maturo poligrafo italiano del romanticismo, Giovanni Prati, che ne fu tratto a meditare, dal 1863 al 1868, il suo *Armando*. « Per una molteplicità di ragioni — scriveva egli nella prefazione, — inerenti all'indole umana ed esistenti nel mondo esterno, parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo a certe condizioni di società, cascano in ozii, in tedii, in sogni, che hanno quasi il carattere di morbi: ai quali se va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'abito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono avere esiti dolorosi e qualche volta orrende catastrofi ». E rincalzava in versi:

insepolcrarsi
Nella gora del tedio, e come fredda
Larva indolente, contemplar la Vita
Sul cammin della Morte, e sonno a sonno,
Ozio ad ozio accoppiando, in questa forma
Non viver nè morir!

Il Prati aveva « notato una malattia e scritto un libro », che ne porgesse il rimedio, anzi i rimedii, a seconda dei malati. Per alcuni, « le varie operosità e necessità della vita comune », per altri la religione e la scienza, per altri ancora la grandezza dell'amore e la gloria dell'arte. Troppi rimedii; e forse quello che nel suo animo

aveva maggior valore, era per l'appunto il nuovo spiritualismo di una religione che non si saprebbe poi dire precisamente quale dovesse essere. Armando, per amor deluso, venuto in furore, — furore metafisico di scetticismo e disperazione, — avrebbe dovuto vincere, nel poema, Mastragabito e Clara, il Male e la Morte. Assai il Prati si teneva di questo pallido suo figlio, da lui *ghermito nel mondo dei sogni;* e ai lettori, che non ne vollero sapere, diceva, in uno dei suoi sonetti dell'ultimo periodo:

> E se Armando è fantasma or fuggitivo,
> Tornerà, n'ho lusinga, a vendicarmi,
> In altro dì, che men di questo è breve!

Ma la critica dell'*Armando* pratiano non è più da fare, dopo quella, lucidissima, che ne fece il De Sanctis appena esso comparve, e che è insieme una magistrale storia in iscorcio dello spirito romantico. Il De Sanctis riconosceva la grandiosità del concetto, o meglio, del proposito del Prati; ma mostrava la falsità di un'opera che, per dissipare il mondo della malattia, non sapeva far altro che avvolgersi nelle forme stesse di quel mondo contro cui imprecava, e dava così una prova pratica della sua intima impotenza a superarlo. « Prati è ancora più profondamente malato di Armando; perchè Armando si sente malato e Prati si crede sano! ». — C'è in quel poema il *Canto d'Igea,* che il Carducci lodò come « ciò che di più classicamente sano ha prodotto la poesia del tempo nostro in Italia »; e il Nencioni disse « un vero carme sacro, un'eco di Esiodo e di Lucrezio.... forma larga e solenne, del *vates* che parla all'umanità ». E si comprendono questi elogi perchè quel canto è un'abile imitazione letteraria di un romantico che torna al Parini, e contiene un concetto che al poeta dell'*Idillio maremmano* doveva sembrar plausibile. — Ai lavoratori del braccio, contadini, artigiani, marinai, soldati, è concessa la salute, lo stomaco forte e il sonno placido. Ma guai a chi pena e si assottiglia nel pensiero! Diventa matto, perde la salute, muore. — Questo è il succo. Ma è un *canto sacro* quel savio discorso messo in bocca a una Igea, che, quando non è un'astrazione parlante, prende figura di una paffutella dea mitologica alla Boucher?:

> Progenie impoverita,
> Che cerchi un ben lontano,
> Nella mia *rosea* mano
> È il nappo della vita.

È una grande lirica quella enumerazione in cui, a prova di artifizio, ogni sostantivo reca con sè l'aggettivo o l'epiteto, e sfilano tutti come comitiva di amici a braccetto?:

A chi la zolla *avita*
Ara co' *propri* armenti,
E le vigne *fiorenti*
Al *fresco* olmo marita,
E i *casalinghi* Dei
Bene invocando, al sole
Mette *gagliarda* prole
Da' *vegeti* imenei;

A chi le capre *snelle*
Sparge sul *pingue* clivo,
O pota il *sacro* olivo
Sotto *clementi* stelle....

e via continuando per strofe e strofe. — Il Carducci ha qui ammirato nel Prati l'ombra di sè medesimo; ma non più che un'ombra, ed assai incerta. L'uomo d'ossa e di polpa o, fuori di metafora, il temperamento poetico antiromantico, sanamente classico, è non il Prati del *Canto d'Igea,* ma il Carducci, con la sua opera poetica che allora cominciava a dispiegarsi, e che doveva rispondere a un ideale ben altrimenti moderno.

Altra via, e rispetto ai romantici e rispetto al Carducci, teneva intanto Giacomo Zanella. Anch'egli, come i romantici, fu un poeta della contemplazione universale, che si travagliava sul perchè delle cose, sul destino dell'uomo, e sul mistero di Dio. Ma il dramma della sua vita intellettuale si risolve, chi ben guardi, in una commedia degli equivoci. Come ogni mente non filosofica, al primo contatto delle cognizioni somministratele dalle scienze naturali, egli andò ad urtare nel dissidio tra scienza, cioè scienze naturali, e religione. Nel secolo decimosettimo, le sorti della religione parvero alla gente pia dipendere dal girare o meno della terra intorno al sole, dalla negazione di quel sistema copernicano che trionfava (e che ha così circoscritta importanza d'ipotesi particolare che ora lo si va da più parti rimettendo in questione, insieme con la gravitazione universale del Newton, senza che i filosofi se ne commovano troppo). Alla metà del secolo XIX la pietra dello scandalo era il darvinismo con l'evoluzione delle specie e l'origine dell'uomo. I naturalisti — teologi improvvisati — si dettero volentieri a credere di avere in mano, con quelle teorie, il filo della conoscenza

metafisica: i loro vanti vennero presi sul serio dai seguaci delle Chiese, che erano in fondo scossi dallo stesso sentimento dei loro avversarii, tanto che si precipitarono disordinati alle difese. E tra costoro fu lo Zanella. La scienza, sta bene; ma la scienza facilmente sbalestra e bisogna che le si metta accanto, sollecita del suo cervello, la Sapienza, che conduce a Dio. Dalla scienza si possono accettare molte belle cose, molte curiose notizie; ma l'evoluzione, la *descent of man*, no: con qual pudore si osa far l'uomo discendente del *sozzo urango?* (1). Ed è vano illudersi: la scienza non illumina la mente, non appaga il cuore. Altri, prossimi allo Zanella, si acconciano oramai perfino all'Evoluzione, procurando di metterla d'accordo con l'intervento creativo del Dio personale. Ma dissidio e soluzione sono da dilettanti: da naturalisti dilettanti di teologia, e da teologi dilettanti di scienze naturali. L'avversario poderoso e degno di una religione — che non sia enciclopedia di barbariche credenze sugli animali, sui vegetali, sulla terra e sul cielo, bestiario, erbario, lapidario o prontuario astrologico, — è non la geologia, la zoologia e l'astronomia, ma la filosofia. In questo campo si combatteva la lotta dagli spiriti più alti; e questo campo restò ignoto allo Zanella, ed invano gliel'additava uno dei suoi primi critici, Vittorio Imbriani. Perciò tutto il suo pensiero si aggirò nelle affermazioni delle quali si è dato un saggio, e che sono così ingenue da conferire aria d'ingenuo perfino a chi le espone per criticarle.

Ma lasciamo la filosofia. Quale poesia, quale lirica poteva uscire da questa prosaica situazione psicologica, del seminarista che, messo il capo fuori del chiuso ed affacciatosi al mondo moderno, non ne è già scompigliato e turbato, — lo stato d'animo sarebbe potuto essere, in tal caso, lirico o drammatico, o drammaticamente lirico, insomma poetico, — ma si pone a correggergli le idee, e a dettargli la lezione? Le cagioni della buona fortuna che ebbero dapprima i versi dello Zanella sono state passate in rassegna più volte: motivi politici, nell'incombente questione romana di prima del 1870, che rendeva gradita ai moderati la comparsa sulla scena di un sacerdote pio e patriota, inneggiante alla libertà, al progresso, all'industria e alla ricchezza; motivi intellettuali, nella mediocrità stessa delle

(1) A proposito. Mi son sembrate sempre per lo meno strane, in bocca a cristiani che credono alle sette giornate della creazione, le invettive contro l'*urango*. Non potrebbe quel buon piteco rispondere, come la farfalla alla vispa Teresa:

— Deh lasciami! Anch'io
Son figlio di Dio —?

sue idee conciliatorie, facilmente accessibili; motivi morali, nel nobile carattere dell'uomo, che spargeva intorno la luce di un animo mite e gentile ed ha lasciato larga eredità di affetti tra i suoi amici e discepoli; motivi letterarii, in un paese come l'Italia nel quale vigeva, allora più che ora, un fallace concetto della poesia, fatta consistere nella manipolazione delle forme tradizionali. Noi che non scriviamo intorno alla storia dello spirito pubblico in Italia, ma intorno a quella della sua arte letteraria, dobbiamo fermarci alla domanda formulata di sopra. Quale poesia poteva uscirne? — Quella che è per eccellenza la poesia dei seminarii: la poesia didascalica.

Di poesia per seminarii ed accademie lo Zanella ne aveva fatto, in verità, per più decennii della sua vita, quando, più che quarantenne, si rivolse a più larga cerchia di ascoltatori. Afferrato un tema di moda, il dissidio di scienza e fede, egli verseggiò come sapeva, cioè assai bene, da provetto letterato, che sa dire in forma aristocratica le cose della vita moderna e pratica, — una delle grandi imprese delle accademie di preti era, come è noto, mettere in latino d'oro il caffè, il tè, e il telegrafo, — e che sa variare i suoi sermoni con pitture e miniature, cioè con descrizioni artistiche. La poesia è veste. E lo Zanella fu in pratica ciò che si manifestò sempre in teoria. Egli guerreggiò tutta la sua vita — anche con poemetti allegorici e favole in sestine — contro la filologia, la critica dei testi, la critica storica, il tedeschismo, non già per opposizione di spirito equilibrato contro gli esageratori di siffatto metodo, nè per bisogno di una visione sintetica che meglio contenti chi cerca nell'arte la vita, ma per pregiudizio di letterato italiano di vecchia scuola, che rifuggiva dall'umanizzare i suoi *classici* collocandoli nella storia, e si restringeva ad assaporarne, alquanto estrinsecamente, le *venustà*.

I suoi versi ricordano Parini (nonchè i poeti del periodo immediatamente anteriore al Parini), e poi Monti, Mascheroni, Arici, Foscolo, Pindemonte, Leopardi; ed è questo il loro difetto organico: la sovrapposizione. Leggiamo una delle sue più applaudite poesie: *Microscopio e telescopio* (che nella prima edizione s'intitolava: *Natura e scienza*). La situazione è: la vanità degli sforzi umani nella indagine della natura, e la presenza nelle cose di un Dio inafferrabile alla scienza umana.

Come ritrosa vergine t'involi,
Discortese Natura, al guardo umano,
Che pel lento mutar di mille soli
Di cielo in terra t'ha cercata invano.

Con giocondo terror vide talvolta
Balenar dall'abisso il tuo sembiante;
Ma tosto, di più nere ombre ravvolta,
Scese la notte sul deluso amante.

Queste strofe sono deliziose all'orecchio, squisite al palato di un uomo di lettere. Ma di che cosa si parla in esse? dell'ansia dell'uomo nella caccia del vero, supremo bisogno dell'esser suo? E non par piuttosto di assistere a uno di quegli inseguimenti boscherecci di ninfe, descritti dai buccolici e dai loro imitatori più o meno arcadici? La *ritrosa vergine*, la natura *discortese*, il *deluso* amante, il *giocondo* terrore, son tutte immagini che ci riconducono a una scena pastorale. L'ansioso sguardo del ricercatore, il suo pallido volto, sono coperti da una pioggia di fiori.

Ne' meandri di tacite spelonche
Chiusa intanto, al gocciar lento dell'acque,
D'opaline piramidi e di conche
Gracili vezzi fabbricar ti piacque.

Nitido specchio e virginal collana
D'agata ti polivi e di cristalli,
Che poi, vaga e fantastica sultana,
Franti gettavi alle sopposte valli.

Quadro orientale, dell'Oriente delle *Mille e una notte* poste in francese da Antonio Galland. La Natura, da vergine ritrosa, si è mutata in una sultana capricciosetta, che fabbrica vezzi, specchi, collane, e poi li spezza e li getta via.

Troppo scherzasti, improvvida gelosa!
Lo spezzato cristal l'uomo raccolse,
L'occhio armandone; e te, non sospettosa,
Dietro la tenda ad osservar si volse.

La scena è da stampa erotica, francese o inglese, del settecento, o da poesia di abate Bertola. Come è della stessa letteratura il movimento che segue, arieggiante alla biricchineria del pastorello che scopre Galatea invano celata e desiderosa di essere scoperta:

Or t'appiatta, se sai! Presso e remoto,
Pari a Luna, che subito si scopra
Tra nube e nube, curioso, immoto,
Quel grande, infaticato occhio t'è sopra.

Sopraggiungono le riflessioni e le domande. — Ma fuggono forse perciò le tenebre? è palese il disegno di Dio? Che cosa fanno tante stelle in cielo? Donde cominciò l'universo? Dove tende? Gli altri astri sono abitati? E gli abitatori lodano Dio? — La poesia si chiude:

Muore la lampa, e scuro un vel s'abbassa
  Sullo sguardo dell'uom, che sbigottito
Scorge per entro l'ombra Iddio che passa
  Novi soli a librar nell'infinito;

dove è da notare che, se la Natura è ninfa, Dio non sa prendere altra più sublime figura che quella di un gigantesco dispositore di globi per luminarie.

Anche nella *Conchiglia fossile* — la conchiglia sulla quale sono scorsi secoli e secoli, tutto un mondo defunto, prima che sorgesse l'uomo, — rivela, tra le molte squisitezze, un pensiero non gagliardo.

Sui tumuli il piede,
Ne' cieli lo sguardo,
All'ombra procede
Di santo stendardo.
Per golfi reconditi,
Per vergini lande,
Ardente si spande.

Quando si cerca di cogliere il senso e l'immagine di questa strofe ben tornita, tutto si confonde ed oscura. Che cosa è l'uomo che procede all'ombra di uno *stendardo?* e che si *spande ardente,* quasi lava, per golfi e per campagne? E nella successiva:

T'avanza, t'avanza,
Divino straniero,
Conosci la stanza,
Che i fati ti diero:
Se schiavi, se lagrime
Ancora rinserra
È giovin la terra;

quale è il passaggio della prima alla seconda nobilissima parte della strofe? la connessione tra l'uomo che si affaccia alla terra offrentesi la prima volta al suo sguardo, e i problemi sociali che sorgono nella vecchia società? Ed anche qui la terra s'illeggiadrisce e diminuisce, come già la natura. Diventa una nave, e Iddio un comandante del porto:

Compiute le sorti,
Allora dei cieli
Ne' lucidi porti
La terra si celi;
Attenda sull'àncora
Il cenno divino
Per novo cammino.

La *Veglia* si apre con una descrizione, fatta con la solita bravura, e con un ricordo della lontana fanciullezza. « Che son? che fui? ». Già invecchia, quasi non si riconosce più. Segue una digressione sulla terra e la sua preistoria, sulle rovine e continue distruzioni che la natura compie delle sue opere. Anch'egli *cadrà;* ma con in mano la chiave di un *avvenire meraviglioso.* E prorompe in una protesta contro i darviniani. Con una descrizione si apre la poesia *alla Madre,* per passar subito dai semplici detti di fede, appresi dalla bocca materna, alle solite considerazioni. La scienza umana ne sa di più? Può appagarsi nel riconoscere la fratellanza dell'uomo con le bestie? Egli preferisce a codesta scienza, che rende men puri, il riposare al fianco della madre. Preferisce la Fede:

La Fe', che questo adorno
Rotante padiglion dell'universo....
La Fe', che mi ragiona
D'un Vindice immortal che al giusto afflitto....
Questa pia Fe', che agli avi
Repubblicani benedì le vele;
Di Vergini soavi
A Raffaello popolò le tele;
Questa pia Fe' già reo non fammi o stolto,
Tal che ne celi per vergogna il volto.

E con una descrizione per antitesi, come tutte le precedenti (che rivelano così la loro origine riflessa), comincia l'ode degli *Ospizii marini;* e molte altre delle sue.

Nel poemetto *Milton e Galileo,* la figura del gran toscano è presentata nell'atteggiamento convenzionale di una statua da sepolcro in Santa Croce (periodo accademico):

Ei tenea sovra una sfera
La manca mano, e con la destra in cielo
Scrivea cerchi su cerchi....

Quel poemetto è un tessuto di discorsi messi in bocca al poeta ed all'astronomo, e che servono a chiarire le idee religiose e politiche dello Zanella. Galileo si meraviglia che Milton sia venuto a far visita al condannato di Roma; e gli confida che, se ebbe anch'egli momenti di ribellione contro la tirannide della Chiesa, chinò poi la mente e l'animo riverenti alla fede dei suoi padri. Ma il britanno è implacabile contro il lusso e la corruttela della Roma papale. Galileo gli spiega la necessità delle pompe esterne per la maestà della religione. Milton cerca un terreno migliore di attacco nelle persecuzioni di Roma contro la libera ricerca. Galileo gli spiega la necessità di frenare in qualche modo, con l'autorità, le audaci fantasie degli uomini, e ribatte, alquanto da leguleio, che anche le chiese protestanti si son fatte persecutrici. Qui si ode un suono di campane; e Galileo recita compunto la *Salve regina*. Poi fa osservare, col telescopio, il cielo al suo ospite, che subito gli pone la dimanda se egli creda che gli astri sieno abitati. Galileo espone la sua congettura, che gli astri sieno abitati da *più pure amanti intelligenze;* ma avverte che ciò gli detta la fede: la scienza tace sull'arcano, anzi farà bene ad occuparsi d'altro. Gli dice ancora come la dea Sofia si traesse dal seno una chiave, che già tennero Euclide ed Archimede, e gliela porgesse, onde ei fu in grado di compiere le sue belle scoperte scientifiche. Ma ora:

Segreto affanno il core
Talor mi stringe, o figlio. Arme a due tagli
Misi in pugno al mortal. Contro il suo petto
Ch'ei forsennato non la volga, ed ebbro
Di miseranda insania: — è mio lo scettro, —
Sclami, — del mondo; alfin mel rendi, Iddio! —

La sovrapposizione letteraria è specialmente fastidiosa nella novella: *Il piccolo calabrese*, con la quale lo Zanella volle movere gli animi a pietà ed interessamento per la sorte dei bambini girovaghi d'Italia, materia di turpi mercati: il problema era allora agitato nelle due Camere, e ha dato poi origine a pubblicazioni pregevoli, come quella del diplomatico italiano Paulucci di Calbole. I personaggi della novella, il fanciullo venduto, la vergine britanna, il burbero sire suo padre, il greco trafficante, sono tutti tipi astratti. E perchè mai è svolta in ottave se non per essere state, di solito, composte in quel metro le novelle romantiche? Ed è sopportabile la descrizione di un sorger d'alba su una casupola calabrese, del genere di questa?:

L'antelucano pallido barlume
Già trapelava del balcon pe' fessi;
E salutando il desiato lume
Gli augei nel bosco cinguettian sommessi.
Cirillo s'era alzato in sulle piume,
E della madre ai pianti ed agli amplessi
Della sorella si volgeva in atto
Non so se di dolente o stupefatto.

Abuso di letteratura, che urta perfino il buon senso, col far dormire un villanello di Calabria, nientemeno, *in sulle piume;* quando è chiaro che, se avesse avuto giaciglio di piume, Cirillo non sarebbe stato venduto dal padre, e la novella non avrebbe avuto appicco a cominciare! — Vi son poi tutte le divagazioni volute o consentite dai precetti della rettorica. Se la giovane inglese viene nell'Italia meridionale per rendere alla famiglia il fanciullo da lei salvato, non si omette di raccontare che ella fece l'ascensione del Vesuvio, visitò gli scavi di Pompei e d'Ercolano, e

vendicando i biasmi e la negletta
Fama tra noi dell'Epico sovrano,
Volse alle rive di Sorrento il passo
Di fior la culla a circondar del Tasso.

E se attraversa le Calabrie, di tutt'altro pensosa, pur si evocano al passaggio di lei le memorie di Metaponto, di Crotone, di Turi, di Eraclea, del tempio di Giunone Lacinia, di Pitagora ed Archita, degli Eleati, e dei Sibariti. Perfino il brigantaggio — che ha ispirato pagine colorite anche a gente che non era usa a maneggiar la penna — resta scialbo in questa novella, dove un ufficiale italiano alla caccia dei briganti non dà un ordine a dodici svelti bersaglieri, ma a *dodici suoi prodi.*

Ma è giustizia dire che brani e frammenti assai belli si possono notare qua e là nelle migliori cose dello Zanella. L'ode alla madre, che esce appena convalescente da grave malattia, ha queste strofe iniziali:

Al limitar di morte
Correvi, o madre. Colla cerea mano
Già picchiavi alle porte
Caliginose; e qual dall'oceano
Sale sull'alba un zefiro, i tuoi veli
L'aura agitava dei propinqui cieli.

De' figli, o benedetta,
Il pianto udisti. Affranta, ma serena
Per la tua cameretta
L'orma ritenti con perplessa lena,
E ti par tutto novo, il cielo, i fiori,
Che con desìo da' chiusi vetri esplori.

Altrove è l'elogio della benefica vite, che si spoglia di frondi al venir del verno, mentre il frutto che essa ha dato ristora il vecchierello sedente accanto al focolare:

Tien colmo un nappo. Il tuo licor gli cade
Nell'ondeggiar del cubito sul mento;
Poscia floridi paschi ed auree biade
Sogna contento.

Sono tratti felici, che non bastano a riscaldare un intero componimento. Lo Zanella non aveva un ricco mondo d'immagini generato, e quindi unificato, da sentimenti o immagini dominanti, come accade ai forti temperamenti artistici; ma immagini scarse e slegate, onde a congiungerle doveva valersi della riflessione.

Negli ultimi suoi anni si tratteneva volentieri in una sua villetta presso il fiume Astichello; e poetava della semplice vita che si vedeva intorno. *Et in Arcadia ego!* Ma anche nei sonetti dell'*Astichello* appare la freddezza riflessiva. Molti di essi consistono nella descrizione di una scenetta villareccia o di uno spettacolo naturale, da cui si cava una massima o un significato morale. Il poeta piglia la via della collina mentre il sole sorge, e getta sulle siepi e oltre il fiume, enorme, l'ombra della sua persona:

Guardo, ridendo, alla lunghezza immensa
De' miei mobili stinchi; e cerco invano
Il capo, che fra i rami e l'erba densa
Si perde indistinguibile e lontano,
Come spesso si perde allor che pensa
Prender più spazio l'intelletto umano.

Lo colpisce la decadenza di Cricoli, già bello di fontane e di roseti:

Tu, povero Astichel, solo sei vivo,
Tu che scorrendo e dileguando *insegni*
Come tutto nel mondo è fuggitivo.

Le nuvole, che assumono forme rapidamente mutevoli, gli fanno pensare che

in simil forma
Passan quaggiuso le prosapie umane
Ed alla vostra egual lasciano un'orma;

e quando, sorde alle preghiere degli aratori, anzichè inumidir la terra, dileguano, corteggiando il sole, lamenta:

Orgoglioso poter benchè crudele,
Sempre ha seco i suoi muti adoratori.

E le api con le loro solerti industrie e *casti lari* meritano che l'uomo le contempli, e

che sorelle
Sono ricchezza e parsimonia impari.

E l'allocco, mal giudicato dai villani, saluta nella notte la sua regina, la luna:

Ah, non è che vil alma in petto asconda
Chi quanto è grande e luminoso inchina!

E la rondinella che perseguita la cicaletta, gli rende immagine dei poeti d'Italia che perseguitano i poeti; e le ragazze del contado, che portano in città il puro latte, gli pongono sul labbro un'esortazione perchè tornino anch'esse pure; e il contadino, che guarda l'arcobaleno prendendone augurio di buona messe e vendemmia, gli suggerisce la domanda perchè mai l'uomo non veda in quell'arco un ponte

Che *gli* promette a miglior vita il varco?

La maggior parte dei sonetti sono congegnati così. Ed altri contengono concettini, svolti garbatamente: il fiume Astichello, confrontato col suo libro di poesie, piccolo e cinto d'oblio l'uno come l'altro: la farfalla, che egli non osa rimproverare del suo andar volubile di fiore in fiore, perchè egli si accorge che fa proprio come lei; il pescatore che aspetta presso il fiume di sentir la scossa della trota che abbocca all'amo, e il poeta che, sedendo tra vecchi libri, attende vanamente la sua ispirazione; la montagna bianca di neve coi suoi colli sottoposti, e il canuto maestro di scuola con la sua corona di fanciulli; la serpe, che lascia la sua vecchia spoglia, e l'uomo che non può liberarsi dalla sua, risorgendo a nuova giovinezza; l'usignuolo che, mentendo alla gentil rinomanza dell'antica favola narratrice dei suoi fedeli amori con la rosa, canta gioioso mentre la gragnuola ha infranta e spogliata d'ogni pregio la sua amica; il ciliegio, del cui

legno è costrutto lo scaffale dei suoi libri, che narra la propria storia, e sospira:

> Io, se il destin mi ridonasse un'ora
> Della mia gioventù, volenteroso
> Andrei co' venti ad azzuffarmi ancora.

Il che — per fermarci a questi ultimi versi — è certamente molto leggiadro, come di leggiadrie sono pieni, su per giù, tutti i sonetti ai quali abbiamo alluso.

Un terzo gruppo, infine, è meramente descrittivo. Il poeta, che non ha un gagliardo sentimento personale, quando si astiene dalle allegorie, dalle massime morali, e dai ravvicinamenti arguti, non sa far altro che ritrarre la scena, nitidamente, nella sua esteriorità e materialità. La pioggia in campagna:

> Il suo stridor sospeso ha la cicala:
> La rondinella con obliquo volo
> Terra terra sen va: sul fumaiuolo
> Bianca colomba si pulisce l'ala.
> Grossa, sonante qualche goccia cala,
> Che di pinte anitrelle allegro stuolo
> Evita con clamor: lieve dal suolo
> Di spenta polve una fragranza esala.
> Scroscia la pioggia e contro il sol riluce
> Come fili d'argento, il ruscel suona
> Che la villa circonda e par torrente;
> Sulle cui ripe a salti si conduce
> Lo scalzo fanciulletto ed abbandona
> Le sue flotte di carta alla corrente.

La lotta tra il falco e il gallo:

> Sotto le nubi altissimo si gira
> Con lenta ruota il falco; e la gallina,
> Che del grifagno l'animo indovina,
> Sotto la siepe i pargoli ritira.
> Ma sull'entrata pien d'orgoglio e d'ira
> Piantasi il gallo, e lui che s'avvicina
> Di sangue desïoso e di rapina
> Con erto collo e ferme ciglia mira.
> Quei cala come folgore: d'un salto
> Questi il respinge e de' ricurvi artigli
> Piè e rostro oppone all'iterato assalto.
> Ma l'unghiuto la pugna ecco abbandona:
> Con gli sproni di sangue ancor vermigli,
> L'altro il peana del trionfo intuona.

Un giorno di festa nel villaggio:

È san Luca. Due tende in sul sagrato
Con nastri a più colori e con flanelle:
Due deschi con rosolio e con ciambelle,
E vendita di vin sotto un frascato;
D'un violino allo stridor nel prato
Danzanti coi più giovani le belle;
E sotto l'olmo a scambiarsi novelle
Seduto co' più vecchi il buon curato;
Un fanciul che s'ingrugna ed un che piagne,
Se sonante ceffata li rimova
Dal fumante paiuol delle castagne;
E l'ebbro canto di chi fa ritorno
E del suo casolar la via non trova,
Chiudono, Luca, il tuo festivo giorno.

La poesia, ridotta a questi termini, è quasi poesia scherzosa. Scherzo di letterato e di animo buono, che non manca di attrattiva. E io ricordo di aver letto non nelle raccolte delle sue poesie, ma negli scritti aneddotici dei biografi, alcuni versi, improvvisati o quasi dallo Zanella, che mi sembrano nel loro genere piccoli capolavori: come il sonetto della fanciulla, lagrimante al lasciar la campagna e la famiglia, e che, invano consolata intorno ai parenti che stan bene e che essa rivedrà presto, rompe in pianto più forte: « Non lor — gridò, — ma piango i somarelli! »; o una filastrocca in versi, in coda ad una lettera alle alunne di un collegio di Vicenza al quale egli soleva dare cure amorevoli: infilzata di terzine che finisce amabilmente, col sospiro e il sorriso del vecchio innanzi alla gioventù:

Oh quanto volentieri io cangerei
Questa dell'Astichello opaca riva
Ove dormono ignavi i pensier miei,
Coll'allegra, festante comitiva,
Che in rosea veste e cappellin di paglia
Le campagne trascorre e non è schiva
Di dar alle farfalle aspra battaglia!

Così nella sua opera di critico e d'insegnante, — la quale nella sua parte di maggiore pretensione non ebbe, e non poteva avere, efficacia sulla coltura scientifica nazionale, — chi dimenticherà la giusta, insistente, commossa protesta del suo lucido intelletto e più della sua anima gentile, contro i tormenti grammaticali e pedanteschi che si solevano e si sogliono ancora infliggere ai bambini e alle fanciulle nelle scuole d'Italia?

BENEDETTO CROCE.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

In generale, sugli scrittori dei quali si tratta in questo articolo, vedi G. CARDUCCI, *Dieci anni a dietro*, in *Opere*, III, 265-297; e G. MARRADI, *Poesia italiana contemporanea*, in *Lettere ed arti*, di Bologna, a. I, 1889, nn. 12-13; e ancora, *Dal Prati al Carducci*, in *Rivista d'Italia*, maggio 1901.

Arrigo Boito nacque a Padova il 28 febbraio 1842. La prima edizione del *Libro dei Versi — Re Orso* è di Torino, Casanova, 1877. La maggior parte delle liriche ha le date dal 1862 al 1867. Ultima edizione: Torino, Casanova, 1902. Il *Re Orso*, fiaba, fu stampato per la prima volta a Miláno, dal Brigola, 1865, e se ne ha una seconda edizione con note di Giammartino Arconati Visconti, Torino, Bocca, 1873.

Dei molti suoi libretti, i più noti sono, — oltre quello della sua opera *Mefistofele* (1868): — *Amleto*, mus. di F. Faccio (1865), *Gioconda*, mus. Ponchielli (1879), *Ero e Leandro*, mus. di L. Mancinelli (1879), *Otello* (1885) e *Falstaff* (1893), mus. di Verdi. Di tutti si hanno edizioni del Ricordi di Milano. Vi ha anche un *Pier Luigi Farnese*, mus. C. Palumbo, ed. Sonzogno. Trovo citati i libretti: *Zoroastro* ed *Iram*; e *La falce*, egloga orientale, mus. di A. Catalani, Milano, Reggiani, 1894. I libretti recano spesso l'anagramma di *Tobia Gorrio*. Anonimo, *Un Tramonto*, egloga, mus. di G. Coronato, ed. Ricordi.

Delle sue cantate si citano: *Il quattro giugno* (1860), e *Le sorelle d'Italia* (1861), che ho sott'occhio e che reca il titolo preciso: *Le sorelle d'Italia*, Mistero di Arrigo Boito, posto in musica da Franco Faccio per eseguirsi al R. Conservatorio di Milano nella solenne accademia dell'anno scolastico 1860-61, Milano, presso Luigi di Giacomo Pirola, 1861 (16.°, p. 24). È diviso: *Prologo nel Valhalla:* Le Parche — P. I. *Italia e Ungheria*. P. II. *Polonia e Grecia*. — Si ha anche di lui: *Ode all'arte* (1880).

Il testo poetico del *Nerone* fu pubblicato nel 1901: *Nerone*, tragedia in V atti, MDCDI, Fratelli Treves editori, Milano.

Scrisse, in collaborazione con E. Praga, una commedia: *Le madri galanti* (Milano, Bozza, 1863). Trovo ricordata, nel *Conversations-Lexicon* del Meyer, una serie di sue novelle: *L'alfiere nero*, *Il pugno chiuso*, *Honor*, *Il trapezio*, *Iberia;* ma non so se non si tratti di un equivoco.

Sul *Libro dei Versi* cfr. DINO MANTOVANI, *Letteratura contemporanea*, Torino, 1903, pp. 127-133. Sul *Mefistofele*, E. PANZACCHI, *Critica spicciola*, Roma, 1886, pp. 197-209. Sul *Nerone* è da leggere l'ampio ed eccellente lavoro di ROMUALDO GIANI, *Il « Nerone » di A. Boito*, Torino, Bocca, 1901 (estratto dalla *Rivista musicale italiana*, vol. VIII).

Iginio Ugo Tarchetti morì a Milano, di 28 anni, il 25 marzo 1869. Tenne per qualche tempo l'ufficio di sottocommissario di guerra, e di-

morò a Parma, che è la città cui si allude nella storia di Fosca. Date le dimissioni nel 1868, tornò a Milano a viver di letteratura. Collaborò, tra l'altro, alla *Rivista minima* del Ghislanzoni.

Le sue novelle, stampate in varie raccolte e spesso con vario titolo, e che non tutte mi è riuscito di vedere, sono queste: *Paolina; Drammi della vita militare; Storia di un ideale; L'innamorato della montagna; Storia di una gamba; Una nobile follia; Amore nell'arte* (tre novelle: *Lorenzo Alviati*, *Riccardo Waitzen* e *Bouvard*); racconti fantastici: *I fatali*, *Le leggende del Castello nero*, *La lettera* h, *Un osso di morto*, *Uno spirito in un lampone;* ed infine lo scritto più importante: *Fosca.* — *Fosca* e *Amore nell'arte* sono ristampati nella *Biblioteca romantica* del Sonzogno, n. 53, Milano, 1886; nella stessa collezione, *Una nobile follia* e i *Racconti fantastici*, n. 50; *L'innamorato della montagna* e *La storia di una gamba*, nella *Bibl. romantica tascabile*, dello stesso, n. 31, Milano, 1888. *La storia di un ideale* è, con le due ora citate, in un volume edito in Milano, Tipogr. editr. lombarda, 1877. *Paolina*, seguita dal frammento *La fava bianca e la nera*, è ristampata a Milano, Tip. ed. lombarda, 1875, col ritratto dell'autore e alcune pagine di ricordi di S. Farina.

I versi vennero raccolti postumi. *Disjecta*, versi, Bologna, Zanichelli, 1879, 2.ª ed., 1882. I versi occupano le pagine 29-89: da p. 91 a 129 seguono *Canti del cuore*, liriche in prosa.

Sul Tarchetti cfr. D. Milelli, prefaz. ai *Disjecta*, pp. 7-27, e Carducci, l. c., 277-8; vedi anche per alcune notizie biografiche Francesco Jacobini, *Della Fosca e di I. U. Tarchetti*, Napoli, Morano, 1881. R. de Renzis, *Note e figure*, S. Maria C. V., 1904, pp. 111-124, *Psicologia musicale: Tarchetti e F. Fontana.*

Il *Brindisi del suicida* di G. Pinchetti si può leggere nell'antologia di C. R. Barbiera, *Liriche moderne*, Milano, Ottino, 1881, pp. 262-264; il quale discorse ampiamente di lui nello scritto: *Un poeta suicida*, in *Simpatie*, studi letterari, Milano, 1877, p. 5-37. — Notizie intorno al Pinchetti e frammenti di sue lettere e poesie possono vedersi anche in F. Cavallotti, *Opere*, III, 101-111, e IV, 143-50. Si uccise con un colpo di rivoltella al petto l'8 giugno 1870, e quel giorno stesso aveva scritto alcuni versi:

> Giovane io muoro, e non però lamento
> I molti dì ch'anco durar potea,
> Chè della vita omai nessun mistero
> È a me celato, e ben mi so che tutto,
> Tutto è dolor....

Sull'*Armando* del Prati, De Sanctis, nella *Nuova Antologia*, del luglio 1868, scritto ristampato più volte in *Saggi critici.* — Il giudizio del Carducci sul « Canto d'Igea » sta l. c., p. 271; e quello del Nencioni, in *Studi critici di lett. ital.*, Firenze, Lemonnier, 1898, pp. 312-3.

Giacomo Zanella, nato a Chiampo (Vicentino) il 9 settembre 1820, morì il 17 maggio 1888. La prima raccolta dei *Versi*, cui dovette la sua fama, fu pubblicata a Firenze dal Bàrbera, 1868. Seguirono altre edizioni e raccolte del 1877, 1878, 1885. L'edizione più recente e migliore è quella delle *Poesie* di G. Z., nuova edizione, Firenze, Lemonnier, 1902, due volumetti, a cura di F. Lampertico.

In questa edizione mancano i 50 sonetti contenuti nel volume: *Astichello ed altre poesie*, Milano, Hoepli, 1884, nonchè gli altri 24, editi nella *Nuova Antologia* del 1.° ottobre 1887; e quelli sparsamente pubblicati postumi. — Le *Varie versioni poetiche* sono raccolte a parte, anche in due volumetti della piccola collezione del Lemonnier (Firenze, 1877).

Dei suoi scritti in prosa i principali sono: *Scritti varii*, Firenze, Lemonnier, 1877; *Storia della letteratura italiana dalla metà del settecento ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1880; *Paralleli letterarii*, Verona, Drucker, 1885; *Della letteratura italiana nell'ultimo secolo*, Città di Castello, Lapi, 1886.

La più ampia biografia di lui è quella di Fedele Lampertico, *G. Z.*, ricordi, Vicenza, tip. Fabris, 1895.

Dei moltissimi scritti critici che lo concernono ricordo, tra quelli che io ho letti:

1. I. del Lungo, *Un nuovo poeta*, nella *Nuova Antologia* del settembre 1868.
2. V. Imbriani, *Un preteso poeta*, nel *Giorn. napol. di filos. e lettere*, 1872, e poi in *Fame usurpate*, 1.a ediz., Napoli, 1877, 2.a, ivi, Morano, 1888.
3. G. Chiarini, nella *Nuova Antologia*, 1.° giugno 1888.
4. A. Fogazzaro, *G. Z.*, discorso, Torino, 1889, ristampato a Napoli, Pierro, 1892; *G. Z. e la sua fama*, nella *Nuova Antologia* del 1.° novembre 1893.
5. G. Mazzoni, *Commemorazione di G. Z. letta il 30 maggio 1889 nell'Univ. di Padova*, Padova, Randi, 1889
6. M. A. Brunamonti-Bonacci, *G. Z. e l'opera sua poetica*, in *Discorsi d'arte*, Città di Castello, Lapi, 1898, pp. 87-123.
7. Antonio Zardo, *Astichello*, nella *Nuova Antologia* del 16 luglio 1904.

Ma così per le edizioni delle opere come pei biografi e critici di lui, è da vedere la diligente *Bibliografia zanelliana*, compilata da Sebastiano Rumor, in appendice al 2.° volume della citata ultima edizione delle *Poesie*, pp. 285-389.

B. C.

RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

Hermann Reich. — *Der Mimus.* Ein litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch — Vol. I, parte I: *Theorie des Mimus;* parte II: *Entwickelungsgeschichte des Mimus.* — Berlino, Weidmannsche Buchhandlung, 1903 (8.°, pp. XII-900).

Otto Driesen. — *Der Ursprung des Harlekin,* Ein kulturgeschichtliches Problem. — Berlino, A. Duncker, 1904 (8.°, pp. x-286, con 17 incis.).

I. Scegliere un tema di lavoro scientifico — soleva dire ai suoi scolari Luigi Settembrini — è prender moglie, o almeno fidanzarsi. Il paragone è tanto più esatto in quanto parecchi restano perpetui fidanzati! Ma ciò non è accaduto al signor Reich, il quale, dodici anni fa, quando era ancora studente, si fidanzò col suo tema: *il mimo,* e dopo dodici anni celebra le nozze mettendo fuori il primo volume della vasta opera da lui concepita sull'argomento. Dodici anni di ricerche infaticabili hanno dato il loro frutto: questo primo volume è una buona raccolta di notizie recondite e di ravvicinamenti ingegnosi, che gettano molta luce non meno sulla storia civile che sulla letteraria dell'antichità greco-romana.

Additerò alcuni punti che mi paiono specialmente importanti. Il capitolo II tratta del mimo nell'opinione dell'antichità: opinioni di grammatici, di filosofi e di poeti; satira del cristianesimo fatta dai mimografi, e mimi cristologici; condanne dei padri della Chiesa, e vanità di esse (alcuni elementi mimici penetrarono nel culto della Chiesa; le mimodie nei canti ecclesiastici); il modo in cui erano considerati i mimi e le mime; la satira politica nei mimi: l'apologia del mimo composta nel sesto secolo da Choricius. Non conosco quadro più completo della storia dei costumi teatrali nell'antichità. L'impressione che se ne ricava è la grande somiglianza, che aveva per questo come per altri rispetti la civiltà grecoromana con la nostra. Il capitolo III è una nuova pagina aggiunta alla storia delle teorie letterarie: il Reich prova che Aristotile e i Peripatetici ebbero una teoria del mimo, rimasta finora poco avvertita. Anzi la considerazione del mimo prosastico di Sofrone dovè spingere lo Stagirita alla sua geniale teoria, che ripose l'essenza della poesia nella *mimesi* e non già nel *metro.* Aristotile fissò il mimo come genere letterario, il quale stava alla commedia come il dramma satirico alla tragedia. Il Reich dimostra la perfetta aristotelicità dell'anonima trattazione intorno alla commedia, che fu edita dal Cramer e premessa dal Bergk alla sua edizione di Aristofane; e spiega in modo assai plausibile la distinzione, che ivi appare, di una poesia

ἀμίμητος e di una μιμητή, dovendosi intendere per poesia non imitativa la pseudopoesia, quella meramente metrica, come la ἱστορική e la παιδευτική, suddivisa nelle due sottospecie della ὑφηγητική e della θεωρητική. In quella trattazione, o riassunto interpretativo della Poetica, la vera poesia, l'imitativa, si divide in narrativa e drammatica, e la drammatica per l'appunto in κωμῳδία, τραγῳδία, μίμοι e σάτυροι. Nel capitolo IV, sono specialmente notevoli i rapporti messi in rilievo tra l'etologia mimica e la caratterologia peripatetica (p. es., i *Caratteri* di Teofrasto); nonchè la nuova interpretazione tentata del canone di Volcacius Sedigitus nel quale, come è noto, sono graduati, in modo che finora era apparso affatto capriccioso, dieci poeti comici romani, dandosi il primo posto a Cecilio Stazio, il secondo a Plauto, il sesto a Terenzio: il Reich crede che il criterio di valutazione sia, in quel canone, la forza mimica ossia la comicità. Il capitolo V studia l'influenza del mimo sulla forma dell'esposizione filosofica di Socrate (*scurra atticus*, lo chiamava Zenone epicureo, come ci ricorda Cicerone), e di Platone: l'*Eutidemo* vien considerato come un mimo filosofico. Con questo capitolo si chiude il primo libro, consacrato alla *Teoria del mimo.* Il secondo ha per argomento l'*Ipotesi mimica*, e le *linee fondamentali della sua storia dagli inizii fino ai tempi moderni.* Dopo aver trattato (cap. VI) dello svolgimento della ipotesi mimica prima e dopo Filistione — illustrando anche la curiosa silloge di motti e di aneddoti comici, il *Philogelos*, analogo alle raccolte dei Capitan Spavento e degli Scaramuccia della nostra commedia dell'arte, — il Reich passa a discorrere (cap. VII) del mimo turco e del pulcinella turco, Karagöz, ch'egli considera come derivazione del mimo ellenico-bizantino; del mimo nell'India (cap. VIII), del mimo in Occidente durante il medioevo (cap. IX), e finalmente (cap. X) del mimo e dei personaggi mimici nell'opera dello Shakespeare, e del dramma pastorale moderno come derivazione dal mimo bucolico di Teocrito e degli altri poeti alessandrini e romani. Anche questo secondo libro è ricco di particolari nuovi e di considerazioni acute.

Si vede da ciò, che se il Reich avesse concepito la sua opera come una serie di *excursus* o di *Forschungen zur Geschichte des Mimus*, noi non avremmo se non da lodare. Ma egli si è proposto di dare invece — come dice il titolo — un saggio di *storia evoluzionistica letteraria;* non delle semplici ricerche. Egli ha troppo amato la sua fidanzata, cioè il suo tema, e le conseguenze di questo eccesso d'amore non ci sembra sieno state in tutto giovevoli alla sua opera. Ne è nato un doppio difetto: esagerazione nel valore dato al mimo, arbitrarietà nel concepire alcuni punti della storia di esso.

Avendo constatato che non si possiede ancora una vera storia del mimo e che era utile colmare questa lacuna (1), il Reich ha cominciato

---

(1) Il Reich a pp. 6-10 *n.* dà un elenco degli scritti generali che si hanno sull'argomento, a cominciare dall'opera di Nicola Calliachus, professore di Pa-

con un paragone che ci sembra tale da sviare. Tutti sanno — egli dice — l'importanza, nella letteratura mondiale, del dramma classico, la cui linea di svolgimento da Eschilo, Sofocle ed Euripide, attraverso Seneca, Marlowe, Shakespeare, Corneille, Racine, Alfieri, giunge fino a Schiller e Goethe e loro successori. Ma non meno importante è l'altro filone: quello del dramma mimico. Si tratta, nientedimeno, di studiare la storia della poesia realistica accanto a quella, già nota, della idealistica degli antichi. « Gli inizii del Mimo sono gli inizii dell'arte propriamente realistica; e Sofrone, il primo poeta d'arte del mimo, è il primo cosciente realista tra i poeti greci » (p. 20). E come nella lotta politica tra i migliori e i peggiori, questi ultimi prevalsero, donde la decadenza della civiltà antica; così si ebbe una lunga lotta tra il nobile e mitico idealismo ed il realismo popolare e burlesco, che restò alfine vincitore. « Il mimo, come propugnatore del realismo contro l'idealismo, appare quale manifestazione della storia universale e letteraria, avente il suo fondamento nelle leggi dello svolgimento umano » (pp. 28-31). « Dietro i problemi del mimo spunta il problema di una storia genetica del realismo letterario nell'antichità classica » (p. 35). L'avere trascurato il mimo ha diminuito l'influenza della letteratura classica nel mondo moderno: con la fine dell'idealismo è finita anche quell'influenza, appunto perchè erroneamente veniva ristretta la letteratura classica soltanto alla idealistica. Ma « dal mimo di Sofrone, di Teocrito e di Eronda, dal romanzo mimico di Petronio e dalle novelle mimiche, un moderno realista può ancora imparare » (p. 38).

Tutto ciò non ci par esatto, e prova forse che il Reich, se ha a lungo ricercato i testi per illustrare il mimo, non ha con pari insistenza meditato sul significato dell'idealismo e del realismo in letteratura. Altra volta ho avuto occasione di spiegare come il realismo sia una denominazione che può rendere dei servigi nella storia letteraria solo quando serva ad indicare, con un nome riassuntivo, quella maturità dello spirito moderno, prodotta dallo svolgimento del senso storico e dalle preoccupazioni pei problemi sociali (1). Sotto questo rispetto, il realismo moderno può dirsi un fatto di grande importanza storica. Ma, allorchè il Reich vuol trovarne le fonti nella farsa e nella commedia burlesca, vien la voglia di reagire e ripetere la parola del Körting e del Krumbacher (contro i quali il Reich protesta pp. 48-9), che chiamano il mimo « Tingeltangelpoesie » (poesia

---

dova, *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum*, 1713, fino ai giorni nostri. Non vedo ricordati due libri, che per altro io conosco solo indirettamente, per citazioni altrui: J. WEAVOR, *History of the Mimes and Pantomimes*, Londra, 1728, e BOULANGER DE RIVERY, *Recherches historiques et critiques sur le Mimes et les Pantomimes*, Parigi, 1751. Ed un ricordo meritava anche la Distinzione III del libro II della *Storia e Ragione di ogni poesia* di F. S. QUADRIO (vol. 3.°, parte II, Milano, 1754, pp. 179-251), dove si tratta di proposito delle Commedie mimiche, presso i Greci, i Latini, gl'Italiani e i Francesi.

(1) Vedi la *Critica*, I, 245-8.

da caffè-concerto. – La tragedia, non la commedia, e molto meno il mimo, è la fonte del realismo moderno. È questo un realismo, diremo così, idealistico.

Nè bisogna lasciarsi sedurre dai ravvicinamenti che il Reich fa, trovando il mimo dappertutto nelle più varie ed alte manifestazioni letterarie: nel dialogo socratico e platonico, nell'egloga e nel dramma pastorale, nei cantici della Chiesa, nel dramma di Shakespeare, nel romanzo, e così via (1). Abbiamo già detto che questi ravvicinamenti sono pregevoli, ed infatti spargono luce su alcuni particolari. Ma non ci sembra che essi provino nulla a favore del mimo: analoghi ravvicinamenti si possono fare prendendo per centro qualsiasi altra produzione letteraria. Così del l'epos si può additare l'influenza nel dramma, nella commedia, nel romanzo, nella pittura, nella scultura, nella storia, nella filosofia, etc. Che cosa provano dunque gli elementi del mimo, che si ritrovano in altre manifestazioni letterarie? Soltanto questo: che tutte le manifestazioni spirituali si legano tra loro; il che già si sapeva. È bene mettere in luce quelli di tali legami che siano sfuggiti sinora all'attenta considerazione; ma occorre evitare l'errore di *mitologizzare* il rapporto che si è additato, e trasformar la storia nella fantastica esposizione delle gesta di una data opera (di un *genere* letterario), o in un catalogo biblico di generazioni.

Conosco parecchi libri moderni, il cui ordinamento e la cui prospettiva sono viziati da siffatto pregiudizio. L'oggetto del libro (in questo caso, il mimo) diventa, secondo il modo di vedere dell'autore, il dio o il diavolo dell'intero svolgimento storico. — Perchè la Germania non ha avuto commedia? Perchè — risponde il Reich (p. 336) — non ha saputo fare ciò che fecero l'Italia e la Francia: perfezionare il dramma popolare. « I drammatici tedeschi non seppero conquistare la bella principessa fatata (*das Dornröschen*), la poesia comica popolare; non seppero trovare la via che Aristotile e i suoi scolari indicarono ai commediografi greci allorchè considerarono il mimo come la commedia originaria (*Urkomodie*) ». — La spiegazione diventa così alquanto semplicistica: ed il semplicistico non è il semplice, e non è il vero.

Questo concetto esagerato del suo tema si rivela anche nelle espressioni enfatiche, tra epiche e drammatiche, che il Reich adopera nel parlare del mimo. L'ipotesi mimica giunge a Roma: « di qui essa si *sottomise anche l'Occidente latino* e *dominò d'allora* il teatro dell'intero mondo greco-romano fino alla sua caduta per opera dei germani e dei turchi » (p. 13). Non sembra che si parli di un conquistatore, di Alessandro Magno o di Napoleone? — Cadono i teatri in Italia, in Gallia, in Germania, in Spagna, in Affrica; ma ecco « i mimi *ripensano* alla loro antica origine »:

---

(1) Il secondo volume dell'opera tratterà più particolarmente dell'influenza del mimo sulla letteratura non drammatica, e specialmente sulla satira, sul romanzo buccolico e biologico, sulle novelle e sulle lettere.

ricordano di essere stati giullari e buffoni, e riprendono le vesti di questi. E giullari e buffoni « *salvarono il mimo attraverso il barbaro medioevo* e lo consegnarono ai nuovi tempi, dove da giullari si mutarono di nuovo in mimi, ossia in attori » (p. 14). Non par di sentire la storia romantica di un fatale bambino, trafugato da un fedel servitore? — « Quando Bisanzio fu conquistato dai Turchi, e l'ellenismo nella sua patria d'origine in massima parte andò in rovina, ... il mimo *mostrò di nuovo la sua forza indistruttibile.* Esso solo non emigrò, restò in patria, etc. » (p. 15). Non par di sentire il racconto dell'azione di un eroe, che resta solo a sfidare il nemico? — Di queste frasi potrei citare ancora moltissime, se ne valesse la pena: esse nascono, come si è detto, da eccesso di amore.

Ma io ho parlato anche di qualche punto storicamente dubbio. È nota la questione, tante volte agitata, della derivazione della commedia italiana dell'arte dal mimo antico e dall'atellana. La questione, checchè altri abbia creduto, ha scarsissima importanza (1); ma, in ogni modo, sta, in linea di fatto, che quella continuità storica non si può stabilire per mancanza di dati di fatto. Il Reich, almeno fino a un certo punto, riconosce ciò; quantunque, seguendo il Dieterich, abbia dato ancora fede, in questo libro, alla derivazione, ormai sfatata, dello *zanni* dal *sannio*, e dell'Arlecchino dal *mimus centunculus* (pp. 44, 498: cfr. anche tabella finale). Nessuna vera prova: ma — come? — egli dice — « bisogna davvero *rinunziare per sempre a sognare il bel sogno (ist also wirklich nun der schöne Traum für immer ausgeträumt* . . . .), che i tipi comici possano essere seguìti, nel loro nascere e nel loro peregrinare, dall'antica Ellade per millennii, fino ai nostri tempi? ». Le due vie tentate finora, quella del ricercare le sorti dei mimi romani nel medioevo e quella del derivare il Pulcinella dal Macco delle atellane, sono senza uscita; ma ce n'è una terza. Bisogna volgersi all'Oriente, al mondo bizantino: ivi si troverà la chiave della questione (pp. 47-8).

Certamente, è opportuno, e risponde al gran progresso fatto negli ultimi tempi dagli studii bizantini e al mutato concetto che ha la moderna storiografia del posto di Bisanzio nella civiltà, l'indagare anche per questo riguardo il mondo bizantino. Ed anzi potrebbe far meraviglia che il Reich abbia confinato la sua indagine ai rapporti di Costantinopoli e di Venezia, dopo che la prima città fu conquistata dai Turchi; quando il bizantinismo fu vigoroso in tutto il medioevo nella Sicilia e nell'Italia meridionale, anche in quella Campania, — che fu patria di Pulcinella. Ma dal riconoscere l'opportunità di questi studii nel campo bizantino all'affermare che si sia scoperta la derivazione della *commedia dell'arte italiana* da Costantinopoli, cioè dal mimo bizantino, erede a sua volta del mimo ellenico, ci corre.

---

(1) Vedi la dimostrazione di questa tesi (contro il Dieterich) nel mio studio: *Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia*, Roma, Loescher, 1899, pp. 18-30.

Il Reich afferma con molta risolutezza. « In fatto — egli scrive nel primo capitolo, dove enuncia la sua tesi (p. 48), — si trovano colà, a mio credere, le prove storiche, lungamente cercate, che risolvono il dibattuto problema ». Il personaggio della commedia turca è Karagöz, che ha gran somiglianza con Pulcinella. Non mai un italiano somigliò tanto a un turco! La derivazione diretta del Pulcinella dal Karagöz, o viceversa, è da escludere: non sono padre e figlio; sono bensì due fratelli, che hanno un padre comune, il mimo bizantino. Con la caduta di Costantinopoli, si ripetè per la terza volta il caso della immigrazione del mimo greco in Italia (la prima volta dette luogo all'atellana, la seconda, al mimo romano): il mimo bizantino, venuto da Costantinopoli, s'incontrò coi poveri resti del mimo romano, persistenti attraverso il medioevo, e ne nacque la commedia dell'arte; la quale, erede delle glorie del mimo latino, sottomise col personaggio di Pulcinella tutto l'Occidente. Nè fu senza ragione se proprio a Venezia fiorirono i Goldoni e i Gozzi (pp. 678-683).

Ma, e le prove di tutto ciò? — Il 29 dicembre 1508 il Consiglio dei Dieci proibiva l'uso, *a paucissimo tempore* introdotto nei banchetti e nelle feste, di recitare commedie *in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima.* E un moderno scrittore greco, Costantino Satha, scorge in questa descrizione proprio la commedia bizantina. Inoltre, le commedie del Calmo e del Ruzante pongono talvolta la scena in paese greco ed hanno personaggi che parlano il greco (pp. 679-81). — Sono prove queste, che abbiano un qualsiasi valore? Come si fa a riconoscere in quelle frasi generiche dell'ordinanza del Consiglio dei Dieci proprio il mimo bizantino, e ad architettarvi sopra una costruzione storica? Che cosa vogliono dire le parti greche nella commedia italiana del cinquecento, che ha anche parti spagnuole e tedesche e d'altre lingue e dialetti senza che perciò si debba supporre un contatto con le letterature di quelle varie lingue? (1).

---

(1) Il libro del Satha, benchè stampato a Venezia nel 1878-9, non mi pare che sia noto agli studiosi del teatro italiano: K. N. ΣΑΘΑ, Ιστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἤτοι εἰσαγωγὴ εἰς τὸ κρητικὸν θέατρον, ἐν Βενετίᾳ, 1878-9, voll. 2. Nel vol. I, 403-20, sono le pagine sulle quali si appoggia il Reich. Il Satha nota che la prima pubblica rappresentazione del nuovo teatro italiano fu la *Calandria*, promossa nel 1518 in Roma dal papa *grecofilo* Leone X; ma che già innanzi, nel 1508, a Venezia venivano proibite le rappresentazioni, secondo il doc. cit.; nelle quali il Satha non so come riesce a notare, attraverso sempre il documento citato, πάντας τοὺς χαρακτῆρας τῶν Βυζαντινῶν μίμων! Mette poi in rilievo le parti in dialetto greco che sono nelle commedie del Calmo, del Ruzante, del Giancarli: ma qui abbiamo il notissimo contraffacimento del linguaggio degli *Stradiotti*, e il fatto non ha peso nella questione. Assai curioso sarebbe stato invece quel libro, che col titolo: *Comoediae hodierna Graecorum dialecto conscriptae, quae Venetiis publice solent aliquando exhi-*

Ma, dubitando di questa come di alcune altre affermazioni del libro, bisogna rendere omaggio alle coscienziose fatiche del Reich e compiacersi della sua opera, per tanti rispetti degna di nota.

II. Affermare che l'origine della commedia dell'arte italiana del secolo XVI è in Italia e nel secolo XVI, non vuol già dire che non possano trovarsi antecedenti e derivazioni di questo o quel nome comico, di date facezie ed azioni comiche, di certi particolari della maschera e del vestito comico. È anzi ben naturale che questi antecedenti *debbano* ritrovarsi. E il d.r Driesen, autore del secondo dei libri da noi di sopra annunziati, ha messo in chiaro, in modo che non si poteva migliore, che il nome comico di *Arlecchino*, e alcuni particolari della sua maschera e del suo vestiario, derivano (altro che *mimus centunculus!)* dal medioevo francese. Arlecchino è *Harlequin*, *Herlequin*, *Hellequin*, nome di un diavolo, conduttore di schiere di suoi pari, di *Harlequins*, dei quali si seguono le tracce nella letteratura francese dal secolo XI in poi, in cronache, poemi, drammi, *fableaux*, misteri (forse ha con essi qualche parentela il diavolo *Alichino* di Dante). Un commediante italiano, che recitava a Parigi tra il 1570 e il 1580, — non sarebbe improbabile che fosse per l'appunto il bergamasco Alberto Ganassa, additatoci dalla tradizione, — avendo fatto colà la conoscenza del bizzarro diavolo delle buffonate popolari di piazza, l'introdusse nel teatro italiano, o meglio, impastò con esso un personaggio comico italiano. Non riferiremo la dimostrazione che il Driesen dà di questa sua tesi, perchè chi voglia averne un riassunto potrà leggere il bell'articolo che vi ha scritto intorno il Renier, nel *Fanfulla della domenica* (XXVI, n. 12, 20 marzo 1904). E col Renier siamo pienamente d'accordo nell'osservazione che Arlecchino, per quanto francese e diavolo di nome e, almeno originariamente, di maschera, resta sempre nel suo svolgimento uno *zanni* della commedia italiana. La connessione col diavolo medievale francese è molto circoscritta e molto superficiale, e in fondo per la storia letteraria dell'Arlecchino costituisce poco più di una mera *curiosità* (1).

B. C.

---

beri, Vinegia, per Giovanantonio et fratelli da Sabio, 1529, si trova citato nel Catalogo della biblioteca de Thott e, sull'autorità di questo, dal Panzer e dal Brunet. Ma il Satha, avendone fatto fare ricerche a Copenhagen, dove passò la biblioteca Thottiana, ebbe la delusione di venire a conoscere che quella pretesa silloge di comedie greche era una traduzione neollenica della *Teseide* del Boccaccio! (pp. 416-19).

(1) Anche per *Pulcinella* — pur nel dimostrare che, per attestazione di contemporanei, esso risulta essere un personaggio comico inventato nei primi anni del sec. XVII dall'attore Silvio Fiorillo — io feci notare la possibilità che il nome preesistesse come nome di personaggio ridicolo o buffonesco (vedi mio lavoro citato, pp. 19-21). Alle osservazioni filologiche fatte ivi, e alle indicazioni da me date

A. D'Ancona e O. Bacci. — *Manuale della letteratura italiana* — Nuova edizione interamente rifatta. - Firenze, Barbèra, 1901-1904 (6 voll. in-16, pp. XII-704, 713, 671, 664, 851 e XI-140).

Quest'opera, nata circa dieci anni fa come rifacimento del vecchio *Manuale* di Francesco Ambrosoli, ha avuto nelle scuole e dagli studiosi tale accoglienza da potersi ristampare varie volte, e poscia a parte a parte riformare e rifare tutta da cima a fondo. Ed ora riceve il suo opportuno compimento con un volumetto contenente un indice generale e un importante supplemento bibliografico. Lo schema è sempre quello dell'Ambrosoli: notizie storiche, e notizie letterarie di ciascun secolo; poi biografie ed esempi delle prose o poesie dei singoli scrittori. Ma il libro *quantum mutatus ab illo!* Delle differenze profonde che passano tra le due opere basti dire che quella dell'Ambrosoli rimane al livello della nostra critica letteraria qual era al tempo e sotto la guida di P. Giordani; questa invece del D'Ancona e del Bacci raccoglie i frutti di tutto il laborioso rinnovamento della nostra storia letteraria avvenuto dal '60 in qua; ed è veramente uno dei libri più atti a indicare l'immenso progresso che i nostri studi han fatto da questo lato negli ultimi quarant'anni. Non c'è scrittore, per quanto secondario, il quale non abbia in questo *Manuale* la sua bibliografia d'indagini recenti, feconde di risultati nuovi e rispetto ai particolari biografici, e rispetto al giudizio delle opere e alle questioni a cui questo giudizio dà luogo. E pel prof. D'Ancona, che dalla cattedra e con l'esempio ha dato in questo periodo l'impulso più efficace a siffatte indagini, dev'essere motivo di nobile soddisfazione vedere adunate in questo libro — a cui così gran parte ha consacrata della sua instancabile

---

del cognome *Polcinella* in documenti napoletani del secolo XV, aggiungo ora la notizia, che mi venne favorita dall'amico prof. Novati, di un documento padovano del 1294, dove tra i presenti è nominato un « d. Bonifacio quondam domini *Pulzinele* a Carceribus de Verona » (doc. nel Museo civico di Padova, n. 3705, in Gloria, *Monum. d. Univ. di Padova,* p. 658). — Prendo anche l'occasione per aggiungere alle più antiche commedie col Pulcinella, di cui discorsi, quella che si intitola: *I cinque carcerati,* comedia nova del signor Francesco Guerrini, romano, In Macerata, 1634, dove è « Pulcinella Carceriero »: il frontespizio è adorno di una curiosa incisione, che credo rappresenti lo Zanni *Burattino.* — Sul vestito dello Zanni e del Pulcinella alla fine del secolo XVII è da ricordare questo brano del Perrucci (*Arte rappresentativa,* p. 341): « Ridicolissimo sarà un Zanni con occhi piccinini, volto nero, ciglia irsute e ridicolo in tutte le positure: *così un Policinella tutto un pezzo, sgarbato di persona, con naso adunco e lungo, sordido, melenso e sciocco in tutti i gesti:* con operazioni, come nel vestirsi i Zanni bergamaschi di più colori, *ed il Policinella con un sacco a guisa di Villani;* così degli altri Ridicoli ».

operosità negli anni più tardi - tanti documenti di quel che si è fatto già o è in via di farsi in questo campo di studi. Per questo verso, nella nuova edizione il *Manuale* è un libro veramente eccellente: un libro caro a quanti amano la letteratura italiana, e al quale forse non c'è nulla da porre accanto per le altre letterature antiche e moderne.

Questa stessa ricchezza di erudizione fa d'altra parte sentire più vivamente gli effetti d'un vizio organico che c'è nello stesso concetto primitivo del libro. Noi studiosi abbiamo in questo *Manuale* un abbondante, sicuro, utilissimo repertorio bio-bibliografico; ma quasi desidereremmo che le 3700 pagine si riducessero d'una buona metà e più, liberando le notizie biografiche dei singoli scrittori da tutta la parte esemplificativa, insufficiente e però inutile alla più elementare esigenza degli studi; e quindi anche ingombrante in opera così voluminosa. Le stesse persone colte che vogliano avere un'idea d'uno scrittore non possono, salvo pochissimi casi, formarsela coi brani riferiti in questo *Manuale*.

È vero che autori ed editori han voluto piuttosto apprestare un libro scolastico. « Noi abbiamo voluto fare — dicevano quelli nella prefazione alla prima edizione (I, VIII) e ripetono oggi — una raccolta di scritture, nelle quali alla bellezza della forma si accoppiasse l'attrattiva e l'utilità della materia, non che l'arte della composizione; e abbiamo cercato che ognuno svolgesse, per quant'era possibile compiutamente e largamente, l'argomento accennato nel titolo postovi innanzi. Con tale intento mettemmo insieme, da autori d'ogni secoli e da libri di svariatissimi generi, una collezione, che forse prima non fu fatta così copiosa, di scritture sopra ogni materia; tali da esser lette e studiate con piacere dai giovani delle nostre scuole, come quelle che a lui comunicano cognizioni rilevanti di storia civile e letteraria, d'arti utili e d'arti belle, di costumanze, di morale, di politica, di scienze ecc. ». Se non che, è pur vero che come opera scolastica il *Manuale* non lascia contenti gl'insegnanti; i quali notano, in parte a torto, ma in parte pure a ragione, che esso è troppo grave d'erudizione, troppo minuto nelle notizie biografiche, troppo aperto agli scrittori mediocri; e l'eccesso del superfluo fa sentire un difetto, e come un vuoto nell'essenziale: voglio dire nell'analisi delle opere e dei fenomeni letterari, nelle idee generali, nella dimostrazione dei nessi tra le opere e tra gli scrittori; in tutto ciò che costituisce la vita organica della storia d'una letteratura, e che sarebbe troppo male non additare alla mente dei giovani. — Ma per tutto ciò, replicano gli autori, avete i manuali storici, come quelli del Fornaciari, del Finzi, del Flamini, del Rossi; e voi sceglietene uno come sussidio e complemento al nostro libro. — Suggerimento, secondo me, non accettabile, perchè nei nostri licei è vano sperare che il maestro di lettere possa simultaneamente usare e fare studiare due testi di storia letteraria, e leggere insieme o badare che si leggano tutti gli esempi che, secondo i nostri autori, sarebbe opportuno far conoscere dei singoli scrittori. Troppo scarso è l'orario in proporzione del programma prescritto; troppo tempo porta via quella correzione dei

componimenti, che pur sono — quali ora si fanno — così vano, anzi così dannoso esercizio a quell'intento che si spera con essi raggiungere (1); troppo ne richiede la lettura, non so con quanta ragione voluta, di quasi intera la *Divina commedia*; perchè ne rimanga poi tanto che basti allo studio di due testi di storia letteraria. Quelli degl'insegnanti, che adottano questo *Manuale* dei proff. D'Ancona e Bacci e insieme un manuale storico, sono poi costretti a servirsi sempre di questo nello studio della storia letteraria, per ricorrere all'altro come a una semplice antologia, solo di quando in quando, per leggere solo qualche esempio di qualche scrittore. E trascurano così tutte le ottime biografie, salvo, quando ci riescano, due o tre delle principali. Ma allora un libro così poco adoperato nella scuola, non si può dire che sia fatto per la scuola.

Da ciò non voglio conchiudere già che nella scuola ci vogliono i manuali storici e non già questa specie d'antologia erudita, dataci dai nostri autori. Anzi vengo a conchiudere il contrario. Il liceo nostro non è — ed è benissimo che non sia — una scuola meramente letteraria; ma è una scuola di cultura generale, di cui la letteratura non è che un elemento. Appunto per ciò non vedo che ci stia a fare un compendio di storia astratta della letteratura, che presupporrebbe, e pur troppo non può presupporre, la conoscenza concreta dei monumenti letterari, nè anche dei maggiori. Nel fatto, chi assiste agli esami di licenza liceale, può notare che le risposte di storia letteraria che sappiano dare gli alunni, anche gli ottimi, si riducono a che cosa? A qualche data, a qualche titolo di opere, e a qualche giudizio mandato a mente e ripetuto meccanicamente, spesso formulato in termini generici, vaghi e adattabili a centinaia di opere e

---

(1) Credo d'averne detto chiaramente il perchè qui nella *Critica*, I, 235-6; e devo pregare gl'insegnanti e i pedagogisti a rifletterci bene su, nell'interesse della cultura. Un insegnante valoroso, il mio ottimo G. Lisio (nel *Piemonte* del 31 ottobre 1903, a. I, n. 19), alla mia proposta di sostituire agli esercizi rettorici di composizione l'uso delle esposizioni per iscritto delle varie materie apprese, da correggersi a volta a volta dai rispettivi insegnanti delle singole discipline, risponde, toccando una piaga dolorosa, che « la sicurezza di lingua, di sintassi non è ancora di tutti quelli che insegnano, se pure conoscono bene la loro materia ». In un orecchio vorrei domandare all'amico se, in fatto di *bello scrivere*, tutti, proprio tutti i suoi colleghi insegnanti di lettere italiane, lo contentino sempre. Ma poi: se ci sono insegnanti che sgrammaticano, di chi la colpa se non dei nostri licei, dove s'insegna così male a scrivere? Ossia del metodo appunto che ora vi si segue? Che meraviglia se dopo aver appreso che altro è scrivere di scienza, altro scriver bene, altro pensare alle cose, e altro alla forma, si finisca col dare un calcio alle belle forme, alla purità, all'eleganza e alla grammatica stessa, quando si sa di dover pensare solo alla scienza e alle cose? Ma, pensando ai giovani, io dico (e se ne scandalizzi chi vuole): meglio, molto meglio pensare sinceramente, seriamente, vigorosamente anche con qualche sgrammaticatura, che ostentare la più compassionevole anemia dello spirito rimpannucciata dalla sicurezza di lingua e di sintassi.

di scrittori. Di quello che veramente è stata la letteratura della nazione, non se ne sa nulla, o quasi. E la ragione è senza dubbio questa: che gli alunni *sentono parlare* un po' di letteratura, ma non la conoscono direttamente, non l'hanno mai studiata, non l'hanno sentita, vista. Giurano, quando possono, *in verba magistri*; e s'abituano al sapere imparaticcio, mnemonico, vuoto.

D'altronde, sarebbe possibile nei tre anni del liceo scorrere tutta la letteratura italiana? O ci si ha da contentare di pochi libri, o magari di un solo, il massimo libro della nostra letteratura, purchè studiato bene, letto con cura tutto, inteso e gustato? Nè l'una cosa, nè l'altra. Tutta la letteratura italiana non basta la vita intera d'un uomo, per conoscerla davvero. Ma una o più opere, anche le più eccellenti, non sono la letteratura italiana; e questa, nel suo insieme, vale di più, per rispetto alla cultura generale, dei capolavori che vi eccellono. Lo stesso intendimento dei capolavori richiede la conoscenza delle opere inferiori, e di tutto l'organismo letterario, di cui i capolavori sono i centri maggiori. Quindi l'utilità di un libro come questo dei proff. D'Ancona e Bacci, che dà in iscorcio un'immagine concreta di tutti i fatti letterari, grandi e piccoli. Quindi, anzichè scacciare questo *Manuale* per attenersi a uno dei soliti compendi storici, io scaccerei questi e mi appiglierei a quello: che lascerei unico libro di testo per le lettere italiane in tutti i tre corsi del liceo, togliendo perfino la *Divina commedia*, di cui sono più che sufficienti i brani riferiti in questo *Manuale*, insieme collegati da un riassunto continuo, che giova a fornire un'idea di tutto il poema.

Così si renderebbe sicuramente adoperabile il *Manuale;* e sarebbe uno strumento prezioso per l'unico studio realmente proficuo, che sia possibile nel liceo, della letteratura italiana. Solo che a tal uopo qualche cosa bisognerebbe toglier via dal libro, e qualche cosa aggiungervi. Tralasciare si potrebbero, a mio avviso, gli scrittori destituiti d'una vera e propria originalità, e che non hanno individualmente influito sullo svolgimento del pensiero e però delle lettere nazionali. Per gli altri invece sarebbe necessario largheggiare assai più nelle esemplificazioni, e restare strettamente fedeli al criterio storico. Già un bravo insegnante osservò i difetti che nel *Manuale* son derivati dal non avere gli autori mantenuto rigorosamente cotesto criterio negli esempi, come lo mantengono nelle biografie. Sovratutto questo: che per riferire quanto di più bello s'è scritto in lingua italiana, s'è trascurato tutto ciò che, sebbene brutto, ha pur avuto una grande importanza nella storia letteraria, non arrecando neppur un esempio veramente significativo di quel che fu il Marinismo o l'Arcadia, di cui è tuttavia indispensabile che gli alunni abbiano cognizione (1). — Ma noi, — rispondono gli autori (VI, VIII-IX) — non abbiamo voluto fare

(1) Vedi lo scritto del prof. L. Piccioni, *Per un manuale della letter. ital.*, nella *Rivista d'Italia* dell'aprile 1904.

un'antologia del brutto. La faccia altri, « e si vedrà poi con quanto vantaggio reale oltre quello di tener allegra la scuola ». — Se non che una semplice antologia del bello, non ha che vedere con la *storia* letteraria; e se il fine non è la storia, le biografie particolareggiate, le *notizie storiche* e le *notizie letterarie* sono fuor di luogo. D'altra parte, è indubitabile che anche dal brutto si trarrà un vantaggio, e non piccolo, se il maestro saprà mostrare in che consiste il brutto di questo brutto; così come è indubitabile che non se ne trarrà mai dal bello, se il maestro lascerà leggere, e dormicchierà per non volere o per non sapere additare il bello del bello. È fuor di questione che maggiore è il profitto del conoscere il brutto come tale, che quello del semplice ammirare gli aspetti del bello; non c'è perfezione estetica, nè morale, nè d'altro genere che non si riduca al superamento, alla correzione d'una relativa imperfezione. Nè il pregio si vede mai così nettamente, come quando gli si contrappone il difetto. Sicchè la ragione storica, qui come sempre, è in pieno accordo con la ragion didattica.

— Ma quest'esemplificazione potrà farla a viva voce il maestro, — soggiungono gli autori. Certo; ma così si viene a riconoscere che di questi esempi c'è bisogno, e si lascia intendere che se la mole del libro lo avesse permesso, si sarebbe anche dato qualche esempio di questo genere. Converrebbe perciò alleggerire il libro di tutto ciò che per l'uso del liceo e delle persone colte può apparire non strettamente necessario. Alleggerirlo, si badi, non già smungendo e ischeletrendo le biografie, o spogliandole dell'apparato bibliografico, di cui può essere grande, se questa parte non vien trascurata, l'utilità didattica, poichè mette in grado il giovane lettore di rifare la via che ha condotto ai risultati che gli son messi innanzi, e può stimolare e aguzzare in lui lo spirito critico e storico; ma tralasciando, come s'è accennato, molti scrittori, di cui sarebbe bene certamente avere una notizia, e meglio se compiuta; ma che si possono tuttavia trascurare in un insegnamento letterario elementare senza nessun serio pregiudizio della cultura vagheggiata.

Non entro in esempi: ma, fermato il principio che questo *Manuale* adattato meglio al bisogno della scuola, dovesse comprendere gli scrittori e le scritture più caratteristiche, e quelli e queste soltanto, esso potrebbe guadagnare un migliaio di pagine da consacrare alle più larghe esemplificazioni. E anche a qualche scrittore ora ingiustamente omesso. Pare infatti anche a me che vi si dovrebbe accogliere qualche esempio della poesia latina del rinascimento italiano, la cui conoscenza è indispensabile alla storia della nostra letteratura, perchè ne fa realmente parte. Così dovrebbe farsi più posto alla filosofia, adducendo degli scrittori, anzichè i passi più facili e meno espressivi, come ora s'è fatto, p. e., pel Rosmini e pel Gioberti, quelli invece più adatti ad adombrare l'importanza dei rispettivi autori nella storia del pensiero. In verità, come fare ad escludere da un manuale della letteratura italiana un Giordano Bruno e un Campanella? Lasciamo stare i versi che scrissero entrambi, tra i quali ve

n'ha di bellissimi; lasciamo stare la commedia che ci resta del Bruno; l'uno e l'altro dovrebbero entrare nel *Manuale* per il valore del loro pensiero. E così vi dovrebbe entrare tra i moderni Bertrando Spaventa, la cui prosa anche dal lato artistico è degna d'antologia. Nè si può dire che il *Manuale* è della letteratura, e non della filosofia italiana. Altrimenti, in questo caso particolare, non si sarebbe dovuto lasciar passare il Genovesi, pessimo scrittore, nè il Cavour, che fu sì, spesso, scrittore e oratore di gran polso, ma non fu nè anche lui un letterato.

Il *Manuale* ha fatto bene ad accogliere l'uno e l'altro, e parecchi altri che in una storia della letteratura intesa come pura poesia parrebbero degl'intrusi; perchè se dalla letteratura d'un popolo togliete tutta quella parte in cui l'interesse morale, religioso, filosofico, prevale sull'artistico, si rende inintelligibile l'arte stessa, che rimane campata in aria, prodotto d'un *homo aestheticus* che non è mai esistito e non può esistere. Nè dal lato didattico v'ha, per lo stesso interesse estetico, niente di più funesto, che presentare l'arte nella sua astrattezza formale, scissa dalla ricca vita dello spirito, individuale e nazionale, che l'alimenta.

Infine, si dirà, questi vostri *desiderata* non sono attuabili finchè ci saranno i programmi vigenti. Ma io so che il *Manuale* di cui ho discorso è costato assai più studi e fatica dei programmi; e credo che se è criticabile quello, potranno ben criticarsi anche questi. I quali ne hanno veramente bisogno e urgentissimo; e non solo quelli di lettere italiane, ma anche quelli della storia e delle scienze; perchè io son convinto che se non tutto, la massima parte del male che si lamenta nell'insegnamento secondario deriva appunto dal troppo e dal vano che questi programmi ora richiedono da maestri e da alunni. Intanto, finchè le cose resteranno immutate, mi pare che questo *Manuale* dei proff. D'Ancona e Bacci sia di gran lunga preferibile a ogni storia letteraria: purchè si lasci solo e si faccia studiare per davvero.

G. Gentile.

Michelangelo Schipa. — *Il regno di Napoli al tempo di re Carlo di Borbone.* — Napoli, L. Pierro, 1904 (8.° gr., pp. xxxv-815).

Sul regno di Napoli al tempo di re Carlo di Borbone non avevamo, oltre vecchie opere mediocri, se non il bello e popolarissimo libro I della *Storia* di Pietro Colletta, e i due primi volumi dell'opera dello spagnuolo Danvila, ricca di documenti ma affastellati e indigesti. Abbiamo ora questo grosso volume dello Schipa — già noto per molteplici pubblicazioni, tra cui la *Storia del Ducato di Napoli* e l'altra del *Principato longobardo di Salerno*, — uno di quei volumi che appaiono subito, in ogni parte, frutti maturi di studii lunghi ed accurati. Esso si fonda sulle carte amministrative e corrispondenze diplomatiche del tempo esistenti negli ar-

chivii di Napoli, di Torino, di Genova, sul materiale manoscritto delle biblioteche di Napoli e specialmente sulla copiosa collezione della Società Storica Napoletana. Poco si potrà aggiungere a tutto ciò che lo Schipa ha frugato, ritrovato ed esaminato (1). Nè egli si è smarrito in quella farragine di libri, carte e notizie, ma ha scelto, vagliato e tutto ben distribuito nel suo volume; il quale vien diviso in due parti. La prima, in quattro libri, ritrae la fisonomia del governo precedente a quello di re Carlo, cioè del viceregno austriaco; la giovinezza e la venuta di Carlo di Borbone in Italia e la conquista di Napoli e Sicilia; i primi undici anni del suo governo, dal 1734 al 1746, che son caratterizzati dalla soggezione ai voleri di Spagna e dall'influsso di due primi ministri spagnuoli; ed, infine, il periodo di maggiore indipendenza, con ministri italiani, che va dal 1746 al 1759, quando re Carlo fu chiamato al trono di Spagna. La seconda, in tre libri, espone l'amministrazione, la struttura sociale e la vita intellettuale del regno di Napoli in quel tempo, insistendo, con sana modernità, sulla storia economica e della coltura. La documentazione e i particolari minuti son concentrati nelle lunghe note che accompagnano il racconto, il quale corre perciò spedito; nè ultima sua lode è l'essere scritto con molto brio e non senza vigore.

Vi sono popoli e stati che in una data epoca vanno innanzi, sono iniziatori e propulsori, ed altri che tengon dietro, ricevono più che non diano l'inizio e l'impulso. In ciò è forse il miglior fondamento della comune distinzione della storia in generale e particolare; che è da intendere con discretezza, come tutte quelle cosiffatte, ma che pure risponde ad un bisogno reale della nostra mente. E come alla storia generale appartengono, ad esempio, quelle dell'epoca del Comune e delle Signorie e del Rinascimento italiano, così alla particolare piuttosto si aggregherà tutta la storia d'Italia dal secolo XVI alla fine del XVIII. E non senza perchè gli scrittori stranieri tanti lavori han dedicato e dedicano al Comune o al Rinascimento italiano, e tanto pochi alla storia posteriore; in quell'interessamento e disinteressamento è come un indice del valore generale o particolare di un dato avvenimento o serie storica, del suo essere o no *weltgeschichtlich*. Se la storia d'Italia degli ultimi secoli vien compresa nella storia generale, è però collocata nei secondi piani, sì da non turbare la veduta delle figure principali, dei protagonisti, che non sono i popoli d'Italia. È chiaro che nella storia particolare invece il rapporto deve in certo modo invertirsi; giacchè non il movimento della civiltà mondiale ma l'atteggiamento che rispetto a quella assume un determinato popolo o regione, è il centro e soggetto del racconto.

---

(1) La sola omissione di qualche rilievo, che ho notata, è quella del libro di F. SFORZA CESARINI, *La guerra di Velletri* (1744), note storico-militari accompagnate da nuovi documenti, Roma, Pallotta, 1891, in-4.°, di pp. 144, con fig.: ediz. di 100 esemplari.

Ora in quella storia quasi del tutto *locale* che è la storia *nazionale* d'Italia nella prima metà del sec. XVIII (prescindo naturalmente dal contributo che l'Italia seguitò a dare anche allora alla scienza, alla filosofia ed all'arte, perchè qui parlo di storia politica), uno dei fatti più importanti, accanto all'ingrandimento e rafforzamento della casa di Savoia nel settentrione, fu la costituzione del regno di Napoli e Sicilia a stato indipendente, e l'essere entrati questi paesi nella via delle riforme: benefico mutamento che assume il nome da re Carlo di Borbone, più conosciuto anche in Italia con la nota numerica di *Carlo III*, che fu quella che gli spettò poi quando passò al trono di Spagna. Onde lo Schipa, rivolgendo le sue fatiche a quel periodo di venticinque anni del regno di Carlo in Napoli, ha ben meritato dalla storiografia nazionale.

E neppur è dubbio che quella storia, così come si suole narrarla, dovesse essere sottoposta ad un'attenta revisione. Carlo di Borbone ha avuto la singolare fortuna di essere a gara esaltato dagli scrittori di entrambi i partiti politici che si son divisi nell'ultimo secolo l'Italia meridionale: dai borbonici, in omaggio al fondatore della dinastia; e dai liberali, che, facendo loro pro degli encomii al governo di re Carlo, si piacevano nel contrapporre il primo Borbone di Napoli, *non borbonico*, ai suoi degeneri successori. Posta siffatta condizione degli animi, era da aspettarsi che parecchie esagerazioni elogiative si fossero introdotte e lasciate passare, e, in ogni caso, non si aveva sicurezza di un controllo critico.

Questo controllo critico lo Schipa si è proposto di esercitare con rigore; e vi è riuscito quasi sempre, ottenendo risultati utili ed importanti. Se non che a me pare — e su questo punto mi soffermerò alquanto — che il lodevole proposito d'imparzialità, congiuntosi con un sentimento di quasi delusione che egli è venuto provando nel corso delle sue ricerche al trovare i fatti minori di quel che le enfatiche frasi elogiative e i *clichés* tradizionali gli avevan dapprima fatto supporre, ha finito per determinare anche in lui un atteggiamento, che non è scevro d'inconvenienti. Intendo dire di quell'atteggiamento che negli ultimi decennii si è manifestato con lavori storici condotti come *riabilitazioni* o *demolizioni*, nei quali, di necessità, l'accaloramento per la tesi conferisce allo storico alcunchè dell'avvocato, difensore o accusatore, e muta il calmo espositore in polemista. Noi andiamo e andremo combattendo, nelle pagine di questa rivista, il vezzo delle *demolizioni* e delle *riabilitazioni*, perchè siamo profondamente convinti che esso, accanto a qualche po' di bene, ha prodotto molto male. Quando, come è il caso dello Schipa, a cagione della serietà e della buona fede dello storico, altro male non produce, cioè non mena ad alterazioni, soppressioni ed omissioni di documenti, e a giudizii sbardellati, dà luogo tuttavia ad un'intonazione acrimoniosa e satirica (o apologetica ed encomiastica), che non è in pieno accordo coi fatti che si narrano (1).

---

(1) Questa intonazione avversa al protagonista del suo libro e ai suoi colla-

Secondo lo Schipa (vedi conclus., p. 782) « un re Carlo rigeneratore del nostro spirito e della nostra fortuna, e un'età felice nel nostro passato, si dileguano all'occhio di chi guarda scevro d'ogni passione ». La rigenerazione dell'Italia meridionale non si fece in quel tempo: spetta ad altre epoche, anzi, in gran parte, aspetta: re Carlo non fu un grand'uomo, nè grande statista, nè grande militare, nè re filosofo. Ed egli mette in rilievo, servendosi di frequente anche dell'arme dell'ironia, il fallimento dell'opera di quel governo. — Ma vediamo un po'. In altro luogo, egli stesso osserva benissimo che venticinque anni sono ben corto periodo nella vita di un popolo: appunto per ciò non si doveva, a me sembra, applicare una misura troppo alta al movimento progressivo di quei venticinque anni. I quali non furono di rivoluzione, non furono di crisi profonda, non possono paragonarsi nonchè alla rivoluzione francese, neppure agli anni di riforme di Giuseppe e di Gioacchino, che erano stati preceduti da una rivoluzione in Europa ed in Napoli stessa. Non bisognava perciò attendersi nè che le vecchie classi sparissero o mutassero fisonomia, nè che l'agricoltura, il commercio, la forza politica sorgessero rapidamente, nè che rapidamente si elevasse la pubblica moralità. Ma il racconto dello Schipa ci mostra che il regno ebbe il gran beneficio della indipendenza, e cessò quindi quel secolare sfruttamento di esso, che era continuato anche nel periodo austriaco; che si mise qualche ordine alle finanze e si accrebbero le pubbliche entrate; che si creò una piccola marina e un non piccolo esercito, il quale fece ottima prova a Velletri, e dette al nuovo re e al nuovo Stato la coscienza della forza, la fiducia, la serenità; che si concluse un concordato con Roma, il quale in certa misura frenò le immunità e gli arbitrii del clero e cominciò a sottoporlo alle imposte; che si tentò l'unificazione della legislazione, sebbene per allora non si riuscisse; che si cercò di promuovere il commercio col concludere varii trattati e con l'istituzione di un *Supremo magistrato del commercio*; che s'iniziò il riscatto delle rendite pubbliche dalle mani degli *arrendatori*, con la giunta delle ricompre; che si fecero grandiose opere di beneficenza sociale come l'*Albergo dei poveri*. Nel campo della coltura, fu

boratori si avverte ad ogni passo. Vedi, a pp. 72-5, l'inquisizione sull'aspetto fisico del re; il giovane Carlo, venuto a Napoli con le truppe spagnuole, appare un « idolo quasi muto », p. 127; si sofistica sulla sua andata all'assedio di Gaeta, p. 132; si riferiscono con punta spregiativa le notizie di certe sue pratiche devote, p. 435 e altrove; vedi anche come a p. 381 sono comentate le preoccupazioni della Repubblica veneta per gli arrolamenti greci e albanesi di re Carlo e le parole enfatiche di un cortigiano; ed ecco come, a denti stretti, è complimentato re Carlo al suo ritorno a Napoli dopo la battaglia di Velletri: « Dopo più di dieci anni di regno, ne' quali Carlo di Borbone non aveva avuto agio di rivelare alcuna dote eccellente di uomo di Stato come di uomo di guerra, egli tornava da una spedizione militare, alla quale, *comunque fosse*, egli avea realmente partecipato di persona, e ritornava coll'aureola della vittoria » (pp. 445-6).

riformata l'università e rimessa in degna sede; si cominciarono gli scavi importantissimi della regione vesuviana; architetti e pittori di grido ebbero agio di lavorare in monumenti che ancora ammiriamo; Napoli fu uno dei centri principali dell'arte musicale, alla quale fu dato un teatro come il *San Carlo.* E si potrebbe continuare nell'elenco delle opere che si compirono in quei venticinque anni, e che lo Schipa illustra con nuovi particolari. Ma ciò che si è ricordato basta per concludere che i venticinque anni furono di *progresso deciso.* Non diciamo vertiginoso e neppure rapido; ma certamente nuovi mali non si aggiunsero agli antichi, e gli antichi furono attenuati, e il paese respirò, e si diè campo alla maggiore forza di progresso, che è nelle cose stesse, alla *vis medicatrix naturae*, e si preparò quel periodo seguente, di cui lo Schipa giustamente apprezza il moto riformistico, e che egli sa bene non essersi svolto come contrasto, sibbene come continuazione e intensificazione del precedente. Lo Schipa batte molto sulla soggezione in cui fu il regno alla politica e alle istruzioni di Spagna nei primi undici anni del governo di Carlo. Ma quella dipendenza ed ossequio che cosa erano di fronte al vecchio *viceregno?* Si pagava a prezzo assai discreto la riacquistata autonomia. Si guerreggiò per interessi non proprii? Non sembra: perchè re Carlo fu travolto nella guerra della successione d'Austria per difendere il proprio stato, di cui l'Inghilterra e le altre potenze non vollero garantirgli la neutralità. Re Carlo creò delle *Giunte d'inconfidenza* per indagare sulle cospirazioni degli austriacanti e punì severamente i colpevoli; ma quale governo non avrebbe fatto lo stesso? E sulla estensione e severità di quelle condanne lo Schipa non ha porto orecchio troppo benevolo allo Spiriti, scrittore di storie arcane, e ch'era parte in causa? Molti dei tentativi di riforme vennero meno o dettero risultati scarsi; ma vorremo dimenticare la dura resistenza che le cose oppongono alle idee? I contadini restarono in condizioni di abbrutimento; ma, ed ora, dopo un secolo e mezzo, e dopo l'unificazione d'Italia? Grandi uomini e insigni lavori intellettuali non si ebbero, o appena qualcuno, in quei venticinque anni; ma, si sa, i grandi ingegni e le grandi opere del genio non sorgono per buona volontà di governi, come non sono impediti dalla cattiva volontà di questi. La coltura generale o media potè egualmente progredire.

Accenno solo ad alcuni dei fatti toccati dallo Schipa, e non già per contestare ciò che egli dice; ma per mostrare che egli vi ha gettato sopra talvolta l'ombra della sua delusione o proiettato la luce della sua tesi. Ciò si vede anche più chiaramente nelle parti del libro consacrate alla biografia di re Carlo di Borbone. Può negare lo Schipa che, tra i sovrani del suo tempo e di tutti i tempi, re Carlo fosse uno degli uomini di vita più intemerata, virtuosa, dignitosa? No, certo; nè egli lo nega. Perdeva troppo tempo alla caccia, per la quale aveva una specie di mania: è verissimo, e fu il suo principale od unico vizio: vizio, per altro, di re. Spese troppo in opere voluttuarie, palagi reali e luoghi di cacce? Era nelle idee dei principi di quel tempo, quando la magnificenza del sovrano rappresen-

tava quella dello Stato e del popolo. Fu per molti anni ossequiosissimo verso i sovrani di Spagna, suoi genitori, e specialmente verso la madre, alla quale doveva il regno: poteva, data la sua situazione politica, condursi diversamente? Ma, appena successe sul trono di Spagna suo fratello, ed egli fu entrato in età matura, seppe affrancarsi da quella obbedienza, e far da sè. Non fu un militare di genio, nè diè prove personali di eroismo nella guerra del 1744? Ma pure si mise e restò a capo del suo esercito avanzandosi contro il nemico; ed il re di Sardegna, che se n'intendeva, ed era coi nemici, giudicò (nelle *istruzioni* segrete che dette dopo la guerra al suo ambasciatore), che il re di Napoli, in quella occasione, aveva « dimostrato una costanza degna del suo sangue e n'era uscito gloriosamente » (p. 492). Fu religioso, devoto sino alla superstizione? Anche questo è verissimo; ma lo Schipa sa che non fu ipocrita, e che la sua vita andò d'accordo con la sua credenza; la quale, per altro, non gl'impedì di seguire gl'impulsi del suo popolo e tener testa a Roma ed ai preti. Nessun fatto della sua vita smentisce il proposito che egli manifestava nel 1750 al Conte di Monasterolo, ambasciatore sardo: « Io m'alzo la mattina a cinque ore — disse, parlandogli confidenzialmente; — leggo e prendo memorie sino alle otto, tempo in cui mi vesto; indi passo al Consiglio di Stato; e spero di far fiorire ancora questo regno e sollevarlo dagli imposti, tanto più che in questo anno finisco di pagare tutti i debiti contratti nella passata guerra, e che mi trovo ancora trecentomila ducati di risparmio da mettere in cassa, per prova di che ho rifiutato il solito donativo del Parlamento di Sicilia, che avevano stabilito più forte delli passati, facendo loro sapere che non avevo bisogno di danari, e che lo conservassero quando ne sarebbe stato richiesto; oltre di che ho levato un imposto; ponendo tutto il mio studio a sollevare i miei sudditi, poichè voglio salvar l'anima mia ed andare ad ogni costo in Paradiso » (p. 471 *n*). — Passato al trono di Spagna, è noto tutto ciò che egli operò, per un trentennio, coadiuvato prima dagli italiani Squillace e Grimaldi, e poi dagli spagnuoli Aranda, Floridablanca e Campomanes, per rialzare l'economia, correggere i costumi, ravvivare e modernizzare il popolo spagnuolo. Dove aveva fatto la sua vigilia d'armi di re benefico e riformatore, se non a Napoli? Come prese in Ispagna quel suo carattere se non lo aveva di già? — Molte delle cose buone ch'egli fece si dovettero agli impulsi dei suoi sudditi di Napoli o alla forza delle cose, non a sua iniziativa (1). — Già: ma anche di molte cose buone che non riuscì a fare la colpa fu dell'opposizione dei sudditi (vedi l'abolizione dell'utile *Magistrato di Commercio*, richiesta con insistenza dalle Piazze

---

(1) Il concordato con Roma fu *opera del napoletano Galiani*, p. 219: al Re non ne risale alcun merito. L'indipendenza dalla Spagna che si va affermando dopo il 1746 « fu effetto di necessità di natura e non merito del Fogliani — ministro del Re — nè di altro uomo », p. 455.

di Napoli e a cui solo parzialmente il Re si arrese); e, in ogni modo, nessun uomo opera da solo, e non bisogna pretender l'impossibile da alcuno, e neppure dal povero Don Carlo di Borbone. Sul conto del quale, credo si debba concludere che lo Schipa abbia qua e là peccato di quell'eccesso d'imparzialità, che si traduce effettivamente in una parzialità in senso avverso (1).

Ma se il giudizio generale e conclusivo dello Schipa sulla persona di Carlo di Borbone e sul suo governo nel regno di Napoli mi sembra troppo severo, mi preme di riconoscere che noi possiamo porre ora il problema dell'importanza storica del regno del primo Borbone appunto perchè lo Schipa, con la sua indagine, ce ne ha fornito gli elementi. E anzi, più che porlo, possiamo considerarlo come risoluto e ben risoluto; a patto però che non si perda di vista quel certo che di polemico e di *tesistico*, che, per le cagioni indicate di sopra, si è introdotto nel suo libro. Il quale a me vuol parere come un eccellente istrumento, ottico o geodetico, che abbia un lieve difetto di aberrazione, facile a riconoscere, e quindi a correggere, col tenerne conto, mediante le necessarie addizioni e sottrazioni, nel calcolo finale.

B. C.

Prof. ENRICO MORSELLI. — *Sulla filosofia monistica in Italia.* — Torino, Unione tip.-editrice, 1904 (di pp. XLIII in-8.° — Introduzione alla traduzione italiana dei *Problemi dell'universo* dell'HAECKEL).

Il prof. Morselli è uno di quei non pochi scriventi di cose filosofiche che dopo il 1880 hanno acquistato in Italia nome e stima di filosofi, perchè sono stati mirabilmente ostinati a non cercare nemmeno dove la filosofia stesse di casa, riuscendo così a inventare, com'era naturale, non solo una *nuova* filosofia, ma anche una *nuova* storia della filosofia. E io penso non di rado al gusto con cui qualche arguto storico futuro della presente cultura filosofica italiana, andrà raccogliendo le belle invenzioni di questi filosofi gloriosi, e ai florilegi stupendi che, spigolando dai libri di costoro, si potranno comporre ad edificazione dei nostri nipoti. In quella storia futura non dubito che il prof. Morselli non sia per oc-

(1) Ed anche sul conto del Tanucci. — Se il governo di Carlo Borbone non rimeritò il Vico in modo adeguato, pur qualcosa fece per lui. Lo Schipa (p. 765) scrive che il Tanucci ebbe il torto di accettare la dedica di opere di Damiano Romano contro il Vico. Ma bisogna ricordare che il Tanucci fu tra i primi a difendere una tesi del Vico (sulle leggi delle dodici tavole), e che il Romano, combattendo il Vico, combatteva insieme le idee del Tanucci, del che si scusava nella 2.a ediz. del suo libro (vedi dedica al Tanucci della *Origine della Giurisprudenza romana*, Napoli, 1744).

cupare, come già in tante storie presenti (p. es. nella notizia scritta dal Credaro pel *Grundriss* di Ueberweg e Heinze) uno dei posti più cospicui assegnati ai rappresentanti del positivismo, non foss'altro che per quella *Rivista di filosofia scientifica* che egli diresse dal 1881 al 1891, la quale offrirà tanta materia al mio futuro storico, o per quella *Rassegna di filosofia scientifica*, che, con vantaggio suo e non so se anche dei lettori, egli viene al presente inserendo nella *Rivista di filosofia* del prof. Marchesini. Allo storico futuro io raccomando l'introduzione preposta dal Morselli alla traduzione dei *Problemi dell'universo* di quell'altro filosofo miracoloso, che è stato ne' nostri tempi Ernesto Haeckel: introduzione abbastanza amena se pure non abbastanza breve, e molto utile (almeno, al mio storico) se non molto appropriata al soggetto del libro, cui vorrebbe introdurre; e diciamo pure, anche non poco bella ed efficace, benchè molto sdrucita e disordinata. Giacchè il prof. Morselli, in questo scritto, dopo avere con molta prudenza lodato il libro haeckeliano con le più ampie generalità, e rivelatoci come egli « non abbia atteso i *Problemi* di Haeckel per giungere a convinzioni monistiche », ci fa questa importantissima confessione: « Mi vi conducevano due fatti: la inconcepibilità generale, per me, del doppio principio in natura; e la tendenza del pensiero italico verso la identificazione del soggetto ed oggetto, ossia per l'appunto verso il monismo » (p. XII). Sicchè ora sappiamo che se il prof. Morselli, oltre la concepibilità *particolare*, avesse visto la concepibilità *generale* del doppio principio, la tradizione del pensiero italico in lui si sarebbe spezzata. Meno male che la generale è stata come buio pesto *per lui!* E sappiamo un'altra cosa anche più importante di questa: che egli il dualismo lo rifiuta *in natura*. Avete capito? Egli non rifiuta il dualismo dei dualisti che dicono natura *e Dio*, natura *e spirito*, e vedono perciò fuori della natura un principio diverso dalla natura; ma il dualismo suo, che nella natura sola e come tale supporrebbe un doppio principio! Poi entra nel suo argomento; che non è il monismo dell'Haeckel, ma il monismo scoperto dal Morselli in tutta la storia della filosofia italiana, anzi dell'umanità.

Non è possibile qui passare in rassegna tutte le scoperte fatte dall'A. in questo scritto. Basterà il dire che ce n'è una in ogni giudizio; spesso parecchie in un giudizio solo; qualche volta anzi sono più le scoperte delle parole, senza dire del singolare accordo che regna tra le varie filze di coteste ben meditate asserzioni. Ecco un piccolo saggio di scoperte autentiche. Il monismo si fa consistere a p. XII nell'interpretare i fenomeni « come manifestazioni d'una Realtà in cui s'identificano il subbietto e l'obbietto, e che si palesa alla nostra coscienza come un tutto unico e solo ». Il che è una novità, anzi due; giacchè 1. il monismo è stato sempre una veduta metafisica, e l'identificazione del soggetto con l'oggetto può essere solo una dottrina gnoseologica; 2. il monismo non s'è mai contrapposto al pluralismo perchè questo ammettesse più *tutti*, ed esso un *tutto* solo, ma perchè quello ammetteva più principii del *tutto* (unico,

s'intende: altrimenti non sarebbe *tutto*, ma metà, un terzo, un quarto, un ennesimo del tutto), e questo voleva ricavare tutto da un solo principio. Subito dopo, l'A. ci fa sapere che il concetto del monismo, che s'è accennato, « è basato sul fatto fondamentale che l'uomo nulla può conoscere al di là delle proprie sensazioni, e che la serie dei fenomeni si completa nella coscienza senza bisogno di alcun elemento estraneo alla Realtà percepita dai sensi e unificata dall'intelletto ». Ed eccoci innanzi a un periodo pregno di ammaestramenti originali: 1. che l'uomo non può conoscer nulla al di là delle proprie sensazioni non è una dottrina, ma un *fatto*, anzi un *fatto fondamentale*; 2. l'intelletto unifica il molteplice sensibile senz'aggiungervi alcun elemento estraneo alla *Realtà percepita dai sensi*, ossia alle sensazioni; ossia unifica, senza nè anche unificare, perchè unificando, ci metterebbe l'unità, e l'unità sarebbe nè più nè meno che un elemento estraneo a quella Realtà; 3. l'intelletto unifica il sensibile, ma non lo rende intelligibile; perchè altrimenti penserebbe, oltre che sentire, conoscerebbe una realtà *al di là* delle sensazioni, ci farebbe conoscere p. e. lo stimolo fisico del senso (chi sa se il Morselli lo neghi?), che non si conosce certo per la sensazione; 4. noi non conosciamo che una serie di fenomeni sensibili; eppure possiamo dire che la Realtà è tutta in cotesta serie. Kant e tutti gli altri che prima e dopo di Kant hanno parlato di fenomeni credevano che dire fenomeno è dire insieme noumeno, cosa in sè, inconoscibile. Tutta questa brava gente è superata. Come? Non c'è bisogno di dirlo questo come: basta guardare al fatto; cioè credere al prof. Morselli, che ce l'assicura.

Dopo poche righe: « la sensazione ed il pensiero [*anche il pensiero?*] non si possono separare dal loro organo, perchè l'obbietto è quel medesimo che sente sè stesso come subbietto ». C'è da scommettere che un filosofo all'antica avrebbe detto che il subbietto è il medesimo obbietto che sente sè stesso; ma al Morselli questa formula non è piaciuta, perchè gli è parso che si sarebbe benissimo potuta invertire in quest'altra: l'obbietto è il medesimo subbietto che sente sè stesso come obbietto. E così non se ne sarebbe capito più nulla. Invece la sua proposizione è più chiara della luce meridiana, e dimostra finalmente, come quattro e quattro fann'otto, la vecchia contestata verità che il cervello, organo dello spirito, e lo spirito sono *unum et idem*. Cioè, veramente il Morselli dice che non si possono separare l'uno dall'altro; il che alla fin delle fini può essere accettato da psicologi dualisti come Aristotile, come Averroè, come San Tommaso. Ma quello era dualismo antico: il monismo nuovo è *nuovo* perchè si oppone a un dualismo ignoto alla storia della filosofia, almeno alla vecchia.

Aristotile torna dal dualismo platonico al monismo antico (quale?). Infatti « la Natura, per lui, è come un essere vivente che porta in sè stesso il principio e la regola delle sue azioni » (p. XV). Anche questa è nuova di zecca: e il prof. Morselli un'altra volta ci proverà di certo l'apocrifità del XII della *Metafisica*, dove si parla di un motore immobile.

Il « monismo evoluzionistico » dell'Haeckel si può dire in Italia « di origine nazionale ». E sapete perchè? Non l'indovinereste su mille. « Il genio italico [l'italico, si badi, non l'italiano] ha dato al mondo Roma, Venezia e Firenze.... ha create le scienze giuridiche, e le ha per ben due volte rivivificate con lo spirito pratico sociologico, ha iniziata con Leonardo da Vinci la ricerca del fatto naturale, con Galileo l'èra sperimentale nella filosofia, con Vico l'interpretazione positiva della storia » (pp. XV-XVI). Chi l'avrebbe mai detto, tutta questa roba, in un solo periodo, anzi in mezzo periodo (l'altra metà non è meno bella)? Ma, soprattutto, chi si sarebbe mai sognato di dire che Roma, Venezia e Firenze provano l'innata tendenza del genio italiano, e magari italico, verso il monismo? Non c'è che dire: sono i prodigi della filosofia *scientifica!* La filosofia *tout court*, non sarebbe certo da tanto. Io tutt'al più, pensando che il prof. Morselli è nato e dimora a Genova, avrei pensato che il genio italico ha dato al mondo Genova. Ma chi può conoscere la storia della filosofia italiana come l'A.? Chi aveva mai detto, per portare un altro esempio, P. Pomponazzi « *il primo* che osò distinguere la filosofia dalla teologia, dando a ciascuna il suo dominio speciale? » (p. XVII). Qualcuno invece continua ancora a dire, che tutta la scolastica riposa appunto sulla distinzione recisa della filosofia dalla teologia, e che merito del Peretto è quello di aver saltato la barriera e di aver voluto trattar da filosofo anche le questioni teologiche. S'era detto già da altri che Pomponazzi fa fare un gran cammino alla discussione delle più spinose questioni servendosi del principio della duplice verità; ma anche questo si pensava che fosse roba scolastica, degli averroisti medievali, come Sigieri di Brabante! Dunque, altro che *primo* il Pomponazzi!

E per un saggio potrebbe forse bastare, abbandonando l'opuscolo allo storico dell'avvenire, il quale del resto, se vorrà una volta conchiudere, dovrà contentarsi anche lui di spigolare. Ma io non posso finire senza richiamare la sua attenzione ancora su altri due punti. Uno a p. XXXV, dove è detto che nel mezzodì d'Italia « un manipolo, con a capo Augusto Vera, Bertrando Spaventa e R. Mariano, coltivava religiosamente e conduceva alle esequie la metafisica hegeliana ». Passi il *religiosamente* e passino pure le esequie, se così piace al Morselli; ma quel Mariano accanto allo Spaventa! Inventiamo tutta la storia passata, tanto per interpretarla positivamente; ma la contemporanea? Chi potrà credere mai che R. Mariano capitanasse con B. Spaventa quel manipolo, o congrega di salmodianti?

L'altro punto è a p. XXXIX, dove l'A. par quasi turbato, pur tra tante belle testimonianze teoriche e storiche favorevoli al suo monismo, da un *gran rumore* che gli giunge all'orecchio da varie parti d'Italia. Si tratterebbe d'un fatto grave: perchè nientemeno *si alza la voce contro il Positivismo Italiano, a nome dell'idealismo; e si pretende* (chi lo crederebbe?) *che sia giunto il momento di liberarsi da ogni concezione materialistica e positivistica per erigere nuovi altari all'Idea* ». E chi sareb-

bero questi invasati che osano alzare la voce e far tanto rumore? « Rappresentanti di questo movimento reazionario (?!) sono, *pur troppo*, alcuni circoli giovanili letterarii (soprattutto a Firenze), e un gruppo di critici neo-hegeliani (*naturalmente* Napoletani) ». Questo *naturalmente* è un accenno a un mezzo sorriso; ma quel *pur troppo* dice tutt'altro; dice un zinzino di apprensione, mi pare: dice che i filosofi-scienziati cominciano a invecchiare, e i circoli fiorentini sono giovanili, e i neo-hegeliani di Napoli *naturalmente* sono giovani anch'essi. Così quel *reazionario*, buttato lì per far paura ai giovani, in fatto fa una gran paura ai vecchi: perchè la reazione accusata è contro la filosofia scientifica e non contro quella libertà dello spirito, che cotesta filosofia scientifica riconosceva a parole, e i giovani vogliono invece *celebrare!* E il Morselli deve aver fiutato che l'epiteto di *reazionario* respinto dalla nostra corazza rimbalza da sè contro il povero petto scoperto del suo monismo, perchè continua tentando di assestare un altro colpo: « Una ragione di questo neo-guelfismo filosofico, composto di verbalità e diretto a sostituire dei simboli vacui alle nozioni positive, risiede nelle tendenze estetiche: ma la filosofia non può lasciarsi ingannare dai contrabbandi della letteratura o dell'arte, nè rifare, come Penelope, la trama perenne delle sue concezioni fondamentali ». Mi fermo qui, perchè non voglio profanare al contatto dei contrabbandi della *Critica* la merce scientifica e letteraria dell'A. Questo stesso periodo che ho riferito è sufficiente a dimostrare chi pecchi di verbalità. Aspettando poi che il prof. Morselli ci dica una volta o l'altra quali sono i simboli vacui che gli dan tanta noia, e perchè questo nuovo idealismo risponda a mere tendenze estetiche, gli faccio solo notare che quel *neo-guelfismo filosofico* può parere anch'esso un *telum sine ictu*, perchè — non si capisce che significhi lanciato verso di noi. Che non lo capisca nè anche lui, non vorrei crederlo, sebbene lo tema forte. Neo-guelfismo piuttosto potrebbe dirsi la filosofia scientifica, che si fa merito di separare la filosofia dalla teologia, come faceva S. Tommaso, filosofo ufficiale del guelfismo! Ma gli idealisti assorbono la teologia nella filosofia, e sul terreno speculativo buttano giù con un soffio tutti i castelli guelfi. Vero è che per intendere tutto ciò ci vorrebbe della filosofia; e il prof. Morselli è seguace della filosofia scientifica! La quale gli farà forse spiegare l'origine di questo articoletto con chi sa che sentimenti suscitati in me da queste sue ultime osservazioni. E sarà anch'essa una trovata degna della filosofia scientifica, e che io raccomando fin da ora allo storico sullodato!

G. GENTILE.

EDMONDO SOLMI. — *La « Città del Sole » di Tommaso Campanella edita per la prima volta nel testo originale con introduzione e documenti.* — Modena, tip. L. Rossi, 1904 (8.°, pp. CXXVII-59).

Ho accolto con vivo piacere l'annunzio di questa pubblicazione, perchè anch'io, da un pezzo, affrettavo col desiderio un'edizione critica del testo originale del celebre opuscolo del Campanella, che si è usi di leggere su una mutila ed inesatta traduzione italiana, tante volte immeritamente ristampata, delle edizioni latine. Ma debbo confessare che, esaminata la nuova edizione, non ne sono rimasto soddisfatto: essa non mi è parsa rispondente alle esigenze degli studii, nè quale il nome del valente prof. Solmi me la faceva sperare.

La *Città del Sole* fu primamente scritta dal Campanella in italiano, nel 1602; e in questa forma è restata inedita in parecchie copie manoscritte. L'autore la tradusse e ricompose in latino nel 1612, e consegnò il suo lavoro all'Adami che lo pubblicò a Francoforte nel 1623, in appendice alle *Realis philosophiae epilogisticae partes quatuor.* La rielaborò ancora una volta nel 1636 a Parigi, e la ristampò nei *Disputationum in quatuor partes suae philosophiae realis libri quatuor*, nel 1637. Il Solmi ha opportunamente pensato che convenisse prendere a fondamento il primitivo testo italiano, e porvi a riscontro le modificazioni, soppressioni ed aggiunte delle due redazioni latine.

Ma con quale criterio ha egli fissato il testo italiano? « Col confronto di più codici, con l'aiuto delle stampe — dice nella prefazione, p. I — ho ricostruita la composizione originaria ». Nè dice altro. A risguardo del frontespizio è poi la seguente nota: « Codici presi a fondamento: Roma, Casanatense, Cod. campanelliani, vol. 1587; Modena, Estense, Cod. Campori, vol. 257; Lucca, Governativa, Cod. numero 2618. Furono anche esaminati due Codd. in Napoli (Bibl. Naz.), uno in Firenze (Bibl. Riccardiana). Mi fu inaccessibile affatto il Codice di Madrid e qualche altro ». Non è questo un modo troppo sbrigativo di render conto della propria opera di editore?

I varii codici presentano molte varianti non solo nella grafia, ma nelle forme lessicali, grammaticali ed anche sintattiche: alcuni hanno una patina dialettale, che gli amanuensi di altri hanno più o meno eliminata. Si sarebbe potuto prendere a fondamento il codice che risultasse per indizii il più prossimo al dettato dell'autore, e porre in nota le principali varianti: ma ciò il Solmi non ha fatto. Ovvero si sarebbe potuto procedere con qualche razionale libertà, e dare un testo medio, con ortografia ammodernata e forme grammaticali emendate ed uniformate; ma ciò neppure il Solmi ha inteso di fare, essendo restati nella sua edizione gli *et* ed altre forme, che arieggiano ad un'edizione diplomatica.

E v'è altro, di più importante, da notare. Alcuni anni fa io pubblicai, in appendice a un mio scritto sul *Comunismo di T. C.*, alcuni brani del

testo italiano della *Città del Sole*, servendomi dei due codici della Nazionale di Napoli. Sembra che quel mio breve saggio di edizione sia sfuggito al Solmi (1), e questo non sarebbe stato un gran male, se egli poi avesse avvertito da sè un particolare sul quale io richiamai l'attenzione, cioè che, dei due codici napoletani, quello segnato XII. D. 81 ha alcune giunte e rappresenta, rispetto all'altro segnato XII. E. 53, una redazione un po' più avanzata e più vicina alla prima redazione latina del 1623: cosicchè si potrebbe forse parlare non di tre, ma di quattro più o meno varie redazioni successive della *Città del Sole*.

Ho voluto dare ora di nuovo una rapida scorsa alle prime pagine del codice XII. D. 81, confrontandolo con le prime pagine dell'edizione del Solmi; e, tralasciando le piccole varietà di dicitura che s'incontrano quasi ad ogni rigo, ecco un elenco di luoghi pei quali quel codice corregge errori evidenti (sia che vengano dai manoscritti avuti innanzi, sia da fallaci interpretazioni, sia, come mi sembra più volte, dalla negligenza del tipografo) dell'edizione del Solmi, o presenta lezioni indubbiamente migliori:

		Ediz. Solmi	Cod. XII. D. 81, Bibl. Naz. di Nap.
p. 2,	l. 28	et l'altra *appresso. Stanno*	et l'altra. Appresso stanno
	l. 30	a *due* colonne	a colonne
p. 3,	l. 2	*con* le stanze	son le stanze
	l. 8	*passeggiatori*	passeggiatorij
	l. 12	*sendo* doppie	son doppie
	l. 13	*s'ascondon* per gradi	s'ascende per gradi
	l. 24	le colonne *della cupola*	le colonne
p. 4,	l. 5-6	nel cielo della *terza* cupola vi stanno *le* stelle maggiori	nel cielo della cupola vi stanno tutte le stelle maggiori
	l. 15	che sono *settanta*	che sono da 40 (2)
p. 5,	l. 17	vi sta *una* stella	vi sta ogni stella
	l. 22	con li *siti*, costumi....	con li riti, costumi....
p. 6,	l. 7	tutte le sorti d'herbe del Mondo, *pinte et pure in ceste* di terra	tutte le sorti d'herbe del mondo pinte, et pur in teste di terra (3)
	l. 17	*incini*	ancini (4)

(1) Il Solmi cita e adopera il mio scritto, ma riferendosi all'*Arch. Storico per le prov. napol.* del 1895, o alla traduzione francese contenuta nel volume *Matérialisme historique et économie marxiste* (Parigi, 1900), nelle quali edizioni non vennero inseriti i brani del testo originale della *Città del Sole*, messi già nell'estratto dell'*Archivio Storico*, e, meglio corretti, nel vol. *Materialismo storico ed economia marxistica*, Palermo, Sandron, 1900, pp. 279-286.

(2) Nella ediz. latina, 49.

(3) Cioè, oltre le figure delle piante, vi erano anche piante reali (in vasi o testi), una specie di orto botanico.

(4) Così nel ms. XII. E. 53. — Riccio di mare; nap. *ancina*.

p. 7, l. 2 *l'invenzioni* loro	l'inventori loro
l. 22 delle *mente*	delle mense
l. 26 *gli* comunicano, *essi* quattro	la comunicano essi quattro (1)
p. 8, l. 10 *degli* ufficiali *delle* dispense	d'ufficiali le dispense
p. 10, l. 4 per *rinfonzarli*	per rinforzarli
p. 11, l. 27 che può *là dove* pensate	che può tra voi dove pensate
l. 34 a *tanta scienza*	a tante scienze
p. 12, l. 29 da *tornare*	da dormire
p. 15, l. 20 come i Greci *anzi che* sono nudi	come i Greci antichi sono nudi
l. 29 et *fanno* belle pitture	et hanno (2) belle pitture
p. 16, l. 1 celle *separate*	celle sparte
l. 4 et si *sforzano*	si forzano sempre
l. 7-8 sono *in* Afete	sono Afete (3)
l. 8 vogliono *ire* in ascendente	vogliono la Vergine (4) in ascendente
l. 11 infettano. *Danno* essi angoli la radice	infettano: da essi angoli è la radice (5)
l. 24 il *calore* della testa	il valore della testa
l. 30 non si *suol*	non si può
p. 18, l. 18 consiste *la beltà. Appresso loro* è pena	consiste la beltà appresso loro. Però è pena
l. 19-20 vesti con le code *o pur* coprire li piedi di legno	vesti con le code per coprire li piedi di legno
l. 25 guastano *la complessione della prole*	guastano la propria complessione e della prole
p. 19, l. 1 è lecito tra loro parlare, *ma se si guasta*	è lecito tra loro parlare, far versi, scherzi, imprese di fiori e di piante (6), ma se si guasta

Come si vede, mi sono fermato a principio della pagina 19: e qui anche leggo una nota dove si cita il codice XII. E. 53 per una caratteristica variante, per la quale bisognava invece citare appunto il XII. D. 81. Ora, se il Solmi ha avuto presente (secondo dichiara nella nota premessa al suo volume) questo codice, come mai non se n'è poi servito, e ha lasciato passare gli errori notati di sopra, che spesso sconvolgono il senso?

Nelle 127 pagine dell'introduzione il Solmi presenta un quadro della vita dello Stilese, ed espone di nuovo le idee politiche e le teorie filoso-

---

(1) Il metafisico è uno dei quattro, e perciò i quattro non comunicano a lui i negozii, ma li comunicano tra loro.

(2) Prima dell'accoppiamento, le donne mirano belle pitture, che sono (vi *hanno*) nelle stanze (non già le *fanno*).

(3) *Aphetae sunt* (testo latino). Gr.: ἄφετος.

(4) *Virginem in horoscopo amant* (testo latino).

(5) *Ex quibus radix vis vitalis et fortunae,* etc. (testo latino).

(6) L'aggiunta è conservata poi nella red. latina.

fiche di lui nei tre problemi del conoscere, dell'essere e dell'operare. Ma non sarebbe stata più conveniente, invece, una breve introduzione che, oltre a fornire le desiderate notizie sul metodo dell'edizione, dilucidasse le differenze tra le varie redazioni della *Città del Sole?* Era proprio necessario, dopo tanti e così ampii lavori sul Campanella, ritornare sull'argomento con uno scritto che non è nè una nuova trattazione a fondo, nè la discussione di particolari punti difficili? che è perciò, insieme, se non m'inganno, troppo breve e troppo lungo?

Sembra che il Solmi voglia interpretare in modo diverso così dall'Amabile come dal Felici l'atteggiamento del Campanella rispetto alla Chiesa cattolica e alla monarchia di Spagna. L'Amabile — egli dice — per questa parte « svisa la figura del frate » (p. XXVIII). Bisogna discostarsi dall'Amabile nella narrazione della così detta congiura. « Il Campanella annunziava le mutazioni, che per opera della Spagna e del Papa dovevano portare all'*unum ovile et unus pastor:* ottenuta così l'unità concorde originaria, dovea ristabilirsi il natìo regno della natura, necessariamente » (p. XXXII). Ed altri accenni ha contro il Felici a pp. XXXVII, LV, CXXIV. Ma in una questione così grave, e con tanta copia di fatti e di argomenti discussa dai due suoi predecessori, questi accenni sono troppo poca cosa, e nè scalzano le tesi avversarie e neppure fanno chiaramente comprendere quella che il Solmi crede di potervi surrogare (1).

Io mi auguro che l'egregio editore vorrà con più agio tornare sul suo lavoro; e, lasciando meglio maturare lo studio critico sulla vita e sul pensiero del Campanella, si accingerà intanto a rifare in un bel volumetto separato l'edizione della *Città del Sole,* accuratamente stabilita nel testo italiano, più minutamente illustrata nella parte di confronto coi testi latini, con qualche nota che chiarisca i luoghi oscuri, ed affidata ad un tipografo più diligente (2). E ciò che non ha potuto darci in questo primo tentativo alquanto affrettato, ci darà certamente in un secondo, condotto con maggiore cautela.

B. C.

---

(1) Cfr., a proposito del Felici, alcune mie osservazioni nel vol. *Materialismo storico,* etc., pp. 252-257.

(2) Credo che il meglio sarebbe pubblicare integralmente, l'uno di fronte all'altro, il testo italiano e quello latino del 1623, aggiungendo a piè di pagina del primo le varianti dei codici, e del secondo, quelle dell'edizione ultima del 1637. Nella maggior parte dei casi il più ampio latino può valere come comento del succoso testo italiano: nei luoghi necessarii si metterebbero le note dichiarative (lessicali, di costumi, etc.).

ALFREDO PIAZZI. — *Ancora sulla libertà degli studi nella scuola media;* — nella *Rivista filosofica* del sen. C. Cantoni (an. VI, vol. VII, pp. 355-372).

Questo scritto è uno sfogo, che l'autore ha tentato di rendere molto spiritoso, contro la recensione punto spiritosa che io feci parecchi mesi sono del suo libro *La scuola media e le classi dirigenti* (1): recensione che non arrivo a comprendere perchè mai abbia tanto agitato e irritato l'ottimo professore. Ma egli con tutta la sua eloquenza e il suo spirito non è riuscito a mostrare d'aver capito i due punti principali su cui avevo richiamato la sua attenzione, e per cui mi pare abbia preso una grande scalmana.

Prima di tutto, libertà negli studi: va benissimo, avevo detto io. La libertà è l'essenza di tutto; non v'è nulla di reale senza libertà. Ma come va intesa la libertà? Non Tizio o Sempronio sono liberi, ma lo spirito. È vero quello che diceva Gian Paolo: ogni energia è sacra. Ma anche se malvagia? — « Io credevo », risponde ora il Piazzi, « io credevo che la mia citazione.... il sempre presunto avveduto lettore la intendesse al suo giusto verso, nel senso cioè di ogni *sana* energia » (p. 361). E io credevo, replico io, che la mia domanda: *anche se malvagia?*, sarebbe stata intesa, alla sua volta, dal mio lettore, nel senso di un invito a notare cosa che non mi sono mai sognato potesse rivocarsi in dubbio; cioè che l'energia è sacra solo se è sana energia. Sicchè quando il Piazzi ora mi sta a dichiarare che questo appunto era il suo pensiero, non mi annunzia davvero una novità. Non era questo il punto della discussione. Io avevo soggiunto: « L'energia è sacra, quando è sana energia spirituale, cioè (*ecco la questione!*) quando manifesti la vera natura dello spirito. L'attività dell'alunno deve esser libera, ma quando è la vera attività ». A questo il Piazzi non bada. Egli non vede che il concetto dell'energia sana non può essere un concetto empirico, perchè empiricamente è tanto sano il sano quanto il malato; non s'accorge che la sanità è un valore, un universale: un fatto sì, ma razionale. Sente parlare dello spirito in sè, diverso dallo spirito individuale; e gli viene da ridere. Ma io non ho che fargli: ci rifletta su, e veda se sono proprio io che m'appello alla ragione universale l'amico della tirannide, o lui che se ne rimette all'arbitrio dell'individuo. Queste, caro prof. Piazzi, sono cose vecchissime, e io quasi quasi mi vergogno di ripeterle.

L'altro punto sostanziale, e che il Piazzi non sfiora nemmeno, è quello del diritto dello Stato rispetto all'ordinamento della pubblica istruzione. Egli crede di cavarsela anche qui con un'uscita spiritosa: « Bella

(1) Vedi la *Critica*, II, 115-122.

consolazione sentirsi dire che se lo Stato insegna dee sapere quel che ha da insegnare. Venirci innanzi ora a ricordare l'autorità dello Stato pedagogo, via, ha l'aria di una crudele ironia » (369). Eppure, anche il prof. Piazzi ha scritto il suo libro « per il riordinamento dell'istruzione secondaria in Italia ». Lo dice sul frontespizio. E questo vagheggiato riordinamento, credo, dovrebbe essere fatto dallo Stato; e per farlo, lo Stato dovrebbe adottare le idee del Piazzi: o non sarebbe questo voler lo Stato pedagogo? Anzi, se lo faccio diventar pedagogo io che gli propongo una sola scuola media, il Piazzi che gliene propone tre, mi pare che lo renderebbe tre volte pedagogo.

Ei non sospetta nemmeno che quello Stato astratto e teorico, di cui io parlavo altra volta a questo stesso proposito, sia l'unico Stato di cui si possa parlare, e per l'appunto lo Stato più storico, più concreto, più reale che ci sia. « In vantaggio della pratica », egli dice, « non cercheremo d'infrenarla (la libertà dello Stato), aumentando invece la libertà di altri fattori dentro di lui? » (370). *Altri fattori:* di che? dello Stato? No, certamente. E di che dunque? Non è detto. Ma di checchè siano questi fattori, da chi dovrebbero ricevere la libertà, e chi infrenerebbe la libertà dello Stato? — Noi, dice il Piazzi. Lui, intanto, no; e nè anche io; ma, credo, lo Stato, che pur penetrato da quell'idea di libertà che è la musa del Piazzi, non cesserebbe perciò di essere sè stesso, cioè la realtà concreta d'un popolo e però il principio vero di ogni pubblica attività. Certo queste sonò questioni troppo difficili per chi resta impigliato nelle reti dell'intelletto astratto; ma sono questioni alle quali non si può sfuggire quando, pedagogisti o non pedagogisti, si comincia ad elaborare i nostri concetti. Nè certo si troncano con le tirate contro Hegel, che ad ogni modo il Piazzi farebbe bene a leggere.

G. G.

FRANZ STRUNZ. — *Theophrastus Paracelsus, sein Leben und seine Persönlichkeit*, Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der deutschen Renaissance — Leipzig, E. Diederichs, 1903 (pp. 126, 16.°).

Lo studio del d.r Strunz è destinato a servire da introduzione a una ristampa delle opere del Paracelso, della quale è già comparso il primo volume, *Das Buch Paragranum* (ivi, 1903). Non difettano, nella letteratura tedesca, lavori espositivi della vita e dell'opera del Paracelso, ed oltre il libro del Marx, che concerne specialmente le dottrine mediche del *Lutherus medicorum*, sono ben noti lo schizzo del Sigwart, ristampato nei suoi *Kleine Schriften*, e le belle pagine che gli consacra il Carriere nella sua *Philosophische Weltanschauung der Reformationszeit* (2.a ed., I, 114-121). Ma il d.r Strunz, che parla con qualche dispregio dei lavori dei suoi predecessori, fa notare che il suo è un primo tentativo di disegnare l'in-

sieme della personalità del Paracelso, dopo le importanti ricerche di C. Sudhoff, *Kritik der Echtheit der paracelsischen Schriften*. Il tentativo non ci sembra del tutto riuscito. Che Paracelso non meriti i sarcasmi e le ingiurie di cui lo gratificavano i vecchi scrittori: ciarlatano, barbaro, frequentator di bettole, incomprensibile, e via (vedi, ad esempio, ciò che ne diceva presso di noi nel secolo XVIII il Buonafede nella *Restaurazione di ogni filosofia*, Venezia, 1792, I, 138-41), e che in lui ci sia ben altro: un filosofo che partecipò alla nuova intuizione idealistica e panteistica della natura formatasi nel rinascimento sotto gl'influssi platonici e neoplatonici; un infaticabile e sagace investigatore dei fatti naturali; uno spirito vivace di carità e di umanità: tutto ciò è assodato da un pezzo. Ma lo Strunz, discorrendo del suo eroe con unzione religiosa, trascurando tutti i lati difettosi e viziosi di quella vita agitata e di quel temperamento esuberante, contrapponendo al Paracelso della leggenda un Paracelso santo e savio uomo, ha tolto troppi elementi caratteristici alla personalità di lui, e ha dipinto una figura pallida e sbiadita. Si aggiunga che Paracelso non è certamente scrittore chiaro e semplice; epperò tanto più sarebbe stato desiderabile uno studio, intorno a lui, chiaro e semplice. Ma il d.r Strunz fa prologhi, proprologhi ed antiprologhi, si ripete, esce in frasi enfatiche e generiche, in paragoni molteplici, cita lunghe pagine di scritti del Paracelso, raccoglie detti e pensieri religiosi dell'Harnack, del Keller e di altri; laddove è poi parchissimo di parole sui punti importanti. Anche la leggenda che gli avversarii crearono intorno al Paracelso, meritava, in un libro che vuol essere espositivo e popolare, un ragguaglio preciso.

B. C.

VARIETÀ.

I.

DI ALCUNE DIFFICOLTÀ CONCERNENTI LA STORIA ARTISTICA DELL'ARCHITETTURA.

Si suol dire che la trattazione storica delle varie arti presenti per ciascuna difficoltà e problemi particolari. Ma la cosa è da intendere alla buona, nel senso cioè che alcune difficoltà sono più appariscenti in certi gruppi di opere d'arte che non in altri, o che, nello stato presente degli studii, s'incontrano più frequentemente presso i cultori di certi gruppi di arte che non presso quelli di altri. In realtà, se la storia di un'arte presentasse davvero difficoltà e problemi *particolari* e *peculiari*, potrebbe ritenersi come bello e provato che le cosiddette arti differiscano tra loro profondamente per caratteri specifici particolari; ossia si tornerebbe alla tesi lessinghiana dei limiti delle arti, che io almeno stimo errata, e ne ho esposto altrove, e più volte, le ragioni. Una tendenza verso la mia teoria è l'opinione che si va manifestando da varii letterati ed artisti, che *ogni arte è musica*. Sì, tutto è musica, come tutto è pittura, tutto è poesia, tutto è scultura, tutto è architettura: e alla scoperta della natura dell'arte han contribuito, assai meglio che non le pedantesche distinzioni dei trattatisti, le frasi poetiche dei romantici (Schelling), che l'architettura è musica pietrificata, o la musica architettura di toni! (1).

---

(1) Giacchè me ne viene il destro, osserverò di passata una curiosa illusione che contribuisce a serbar fede alla realtà delle distinzioni tra le arti e tra le loro sottoclassi. Noi facciamo per comodo nostro dei gruppi di opere d'arte costituendoli con la scelta arbitraria di caratteri accidentali o approssimativamente comuni, e parliamo ad esempio di bassorilievi, di pitture, di gruppi a tutto tondo, di statue isolate, etc. Dopo di che, si conclude trionfalmente: — Nessuna rappresentazione in bassorilievo può essere tradotta in un gruppo a tutto tondo, o nessuna pittura ad olio può essere resa in marmo: il limite di ciascun'arte è insormontabile ed evidente. — Certamente, nessun individuo di uno dei gruppi che si son costituiti può essere trasfuso nell'individuo di un altro gruppo; ma ciò prova troppo e quindi non vale a giustificare la costituzione del gruppo. *Omne individuum ineffabile,* e anche dentro un dato gruppo, nessun bassorilievo può trattare l'assunto di un altro bassorilievo, nessuna pittura ad olio quello di un'altra pittura ad olio, e così via. La giustificazione del gruppo come distinzione vera e filosofica non si raggiunge dunque neppure per questa via.

L'architettura e le cosiddette arti applicate (delle quali non parlerò più oltre, perchè ciò che dico della prima si estende *ipso dicto* alle altre) han formato per un pezzo nei trattati di estetica un gruppo a parte, doppiamente distinto dalle altre arti; perchè, oltre le differenze, come si diceva, nei mezzi di espressione, si vedeva in esse una differenza più generale, variamente formulata, e che finì col dar luogo a una vasta classe di *arti non libere* (unfreie Künste), cioè assoggettate a fini extraestetici, a bisogni pratici (1).

Non già in obbedienza a questa fisima degli estetici (chi li leggeva?), ma spontaneamente, per le difficoltà a cui si sono abbattuti, gli storici dell'architettura hanno più volte, in moneta spicciola, fatto circolare lo stesso concetto. E si è detto esser vano pretendere di trattare di un'opera architettonica al modo stesso di un poema o di una melodia musicale. Se i costruttori delle chiese gotiche hanno risparmiato i grossi blocchi di pietra e usato uno scheletro forte ma sottile, non è già perchè fossero guidati da un'immagine di leggerezza e di sveltezza, ma perchè nei luoghi e nei tempi in cui l'architettura gotica sorse, la pietra era costosa e la mano d'opera a buon mercato. Se nella Terra d'Otranto — *la Toscana delle Puglie*, come la chiamano, e che certamente è una regione che per la tempra degli animi, l'indole degli ingegni, i costumi e il tono sociale spicca curiosamente sul resto dell'Italia meridionale — ha trionfato per secoli il barocco più fiorito e sopraccarico, ciò non si deve alla fantasia tutt'altro che turgida degli abitanti, ma agli inviti della pietra leccese, facilissima a tagliarsi in tutte le fogge. Se nei secoli del medioevo si adopravano colonne e capitelli antichi, non era certamente per ottenere un *sapore arcaico*, ma per la copia di frammenti lavorati che si offrivano ai costruttori. Il numero delle aperture e la forma delle finestre son dati non da motivi artistici, ma dalle condizioni della luce e della temperatura dei varii luoghi. Tutti conoscono le torri pendenti di Bologna e di Pisa: credete che sieno state fatte così per realizzare una concezione bizzarra? E chi può crederlo, almeno per la torre degli Asinelli e per la Garisenda? Siamo innanzi ad un espediente economico — dicono alcuni archeologi, — col quale si è cercato di rimediare al cedimento del suolo quando già la costruzione era assai inoltrata. — Corbellerie! — mi mormora all'orecchio un amico, valente architetto. — La torre pendente non è nè un'intenzione estetica nè è dovuta a un accidente: è un bisogno pratico militare. Provatevi ad appoggiar le scale per l'assalto ad una torre

(1) Chi voglia vedere una rassegna delle varie opinioni degli scrittori — o meglio, degli scrittori tedeschi da Kant in poi — su questo argomento, legga il capitolo di E. v. HARTMANN (*Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlino, 1886, pp. 461-484), che s'intitola appunto: *Die Stellung der Baukunst im System der Künste;* cfr. dello stesso autore *Philosophie des Schönen*, p. 594 e sgg. Degli scrittori italiani, che han trattato la questione, si può citare N. GALLO, *La scienza dell'arte*, Torino, 1887, *passim*, ma specialmente pp. 331-342.

inclinata, e vedrete quanto abilmente fosse stata congegnata quella disposizione nelle quotidiane lotte delle fazioni che dividevano le città italiane nel medioevo. Divenne poi un motivo tradizionale e meramente estetico. Altri esempii possono facilmente accumularsi: chi non sa la rivoluzione che sotto i nostri occhi accade nell'architettura per la nuova tecnica del ferro? – Da tutto ciò si conclude che il bisogno economico guida e domina l'arte dell'architettura.

Vedremo più oltre se *guida* e *domina*: per ora, riteniamo come indubitabile la constazione dei motivi economici che si rintracciano nelle opere di architettura.

Ma le altre arti non differiscono in nulla, neppure in questo punto, dall'architettura; sebbene possa ammettersi che nell'architettura sia più facile dar di naso contro questi motivi economici. Anche nelle altre arti s'incontrano motivi economici. Tutte le arti sono libere o sono tutte egualmente *non-libere!*

Una lettera della signora di Sevigné è, credo, un'opera d'arte. Eppure in essa è facile scorgere una serie di motivi economici, cominciando dall'effetto che si vuol produrre su colui cui la lettera è rivolta, e finendo al dato prosaico che una lettera oscilla tra limiti determinati, dovendo riempire due, quattro, otto pagine, o poco più, e non diventare un libro o una dissertazione. E lasciamo la lettera; ma un dramma che si destini al teatro, un romanzo che si destini alla lettura di un dato pubblico, presentano dei problemi pratici o economici, che lo scrittore deve sciogliere: un dramma non può durare dieci ore, un romanzo non può avere l'estensione della *Storia universale* dell'Oncken o della *Patrologia* del Migne. Così egualmente un quadro da collocarsi su un altare o in un salotto deve avere un determinato taglio e una determinata grandezza: una statua che deve essere posta all'aria aperta, deve essere condotta diversamente di un'altra fatta per la penombra di una chiesa. Mi arresto, perchè gli esempii sono troppo facili.

Che cosa vuol dir ciò? Che un artista non concepisce la sua opera nel vuoto, ma nel pieno, cioè in date condizioni e con dati presupposti, tra i quali sono anche, quasi sempre, ossia in tutte le opere d'arte un po' complesse, bisogni economici suoi e della società alla quale l'opera sua si rivolge e che egli fa suoi. Il suo lavoro d'artista non è impedito, e non può essere impedito, da quei presupposti; perchè tra la materia e la forma non vi ha contradizione. L'opinione contraria nasce sempre più o meno sotto l'influenza di una veduta *edonistica* o *mistica* dell'arte: onde la lotta immaginaria tra l'utile e il bello (1).

---

(1) Ricordo lo scandalo che sorse in un gruppo di architetti romani quando uno scrittore di estetica, diventato in Italia ministro di pubblica istruzione, in un discorso che tenne innanzi ad essi enunciò la sua teoria di vecchia estetica, che l'architettura sia impossibile come arte nel mondo moderno, dominato dal-

È stato ingegnosamente messo innanzi che l'aberrazione tra l'architettura meramente artistica e quella effettiva turbata da bisogni pratici, può vedersi a colpo d'occhio confrontando le architetture disegnate nei quadri con quelle eseguite realmente. Ma l'osservazione, se è ingegnosa, non è del tutto giusta: chi concepisce un'architettura in un paese ideale o idealizzato è in condizioni diverse da colui che la concepisce in un suolo e con materiali effettivamente esistenti; ed il confronto non è possibile, trattandosi di due rappresentazioni intimamente diverse. Forse che l'architettura dipinta nel quadro è *più bella* di quella che si vede in pietra? Perchè? Come raffrontare l'ambiente del quadro con l'ambiente della vita? Il poeta immagina col presupposto delle parole della sua lingua, con la conoscenza di certe disposizioni del suo ambiente, etc.; l'architetto immagina con quelle date pietre e quel dato suolo e quelle date esigenze di vita.

Col detto fin qui credo di avere già mostrato implicitamente l'errore delle parole *guidare* o *dominare*, applicate ai motivi economici, di fronte all'opera dell'arte. Motivi economici possono ben aversi; ma, anzi che guidare o dominare l'arte, ne sono guidati e dominati: l'arte se li assoggetta.

— E se ciò non accade? e se il fine economico guasta e soffoca ogni concezione artistica? — Se ciò non accade, se proseguendo un fine economico si trascura ogni vagheggiamento artistico, o semplicemente non si ha l'arte o, quando vi sia stato uno sterile conato verso l'arte, si ha il brutto. Ma anche in questi casi l'architettura non differisce in nulla dalle altre arti. Un poeta, che introduca in un suo dramma un *effetto* per strappare l'applauso infischiandosi del vuoto che lascia nella fantasia degli spettatori; un commediante, che faccia un lazzo per provocare il riso contradicendo alla coerenza artistica del personaggio comico che rappresenta; un pittore, che aggiunga al suo quadro un nudo immotivato o una leggiadra figurina di donna per riuscire piacente; saranno persone abili: il poeta ottiene l'applauso, il commediante fa accorrere gente a teatro, il pittore vende il quadro; ma, in quei casi almeno, non sono artisti. Chi ha costruito al di sopra del nuovo Palazzo di giustizia in Roma e alla vista dello spettatore un villaggetto abissino di bianche casupole per collocarvi gli ufficii, dimenticati o non ben calcolati nella concezione originaria, ha fatto, per ragioni economiche, una bruttezza, del tutto simile — che so io? — a quella di Torquato Tasso quando nella *Gerusalemme conquistata*, per motivi morali e religiosi, sovrapponendo intenzioni nuove alle sue giovanili fantasie, mutava Erminia in Nicea, Rinaldo in Riccardo,

---

l'utile e privo dei grandi concetti religiosi. Andare a dire ad artisti, che si sentono tali: — voi non siete artisti!, — in forza di una teoria estetica arbitraria e di una non meno arbitraria filosofia della storia, ecco una bella ingenuità, o, se si vuole, un bel coraggio.

e sopprimeva Armida folle d'amore, furiosa in guerra contro l'uomo che l'aveva abbandonata.

Nè il fatto indubitabile che le opere di architettura sono spesso proseguite da altri, modificando anche talvolta profondamente il piano originario, è un caso particolare all'architettura. Se si vuole un esempio di analogia in letteratura, si ripensi al *Roman de la Rose*, al *Lazarillo de Tormes*, e a tante altre opere fornite di seconde e terze parti.

I corollarii, che da questi principii generali possono trarsi per la storia artistica dell'architettura, sono i seguenti:

1. È necessario studiare i motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista, come si studiano le idee sue e del suo tempo, le tradizioni, le abitudini di scuola, le influenze straniere, l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche e decorative, e così via (1).

2. È necessario non fermarsi a questi, ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento dominatore ed essenziale in cui l'artista ha raggiunto una sua *visione*, o immagine, che è ciò che rende opera d'arte il suo lavoro pratico (2).

Il che vuol dire che anche la storia dell'architettura *diventa un problema di psicologia*. Ciò potrà garbare o no; ma non c'è che fare: non c'è altra via. La distinzione tra opere artistiche ed opere non artistiche di architettura si fonda anch'essa su un'interpretazione psicologica. Comprendo che è molto più comodo il metodo volgare di cercare nei caratteri delle cose esterne la distinzione di ciò che è arte e di ciò che non è arte: arte è l'obelisco, e non il palazzo di abitazione; arte è il tempio, ma non la cucina; arte è un fucile rabescato, non un fucile da guerra, un Wetterly o un Lebel, ecc. Così si aggruppano le cose *belle* da un lato,

---

(1) L'elemento pratico ed economico vien detto, talvolta, *tecnica;* ed è un altro dei significati che riceve questa parola, tanto variamente e confusamente adoperata nella critica d'arte, che è una disperazione.

(2) Nel libro di J. A. Brutails, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes,* Parigi, A. Picard, 1900, pp. 21-22, l'autore, dopo aver esaminato i calcoli pratici degli architetti delle chiese gotiche, scrive: « Ces calculs pratiques nous donnent la raison d'être de l'élancement des églises gothiques et de leur immatérialité aérienne, bien mieux que les considérations mystiques sur lesquelles on a developpé de si éloquentes amplifications. *Au surplus, les deux explications se complètent sans s'exclure.* Il est, à l'origine des faits, des causes immédiates et des causes éloignées: le linguiste qui analyse par le mécanisme de la phonétique la formation de la langue française, a raison; mais le philosophe qui pense que le génie de la race a dirigé ce mécanisme et cette formation, a également raison. L'église gothique serait différente sans doute si elle n'avait pas été, suivant un mot de Renan, *élevée par amour*. Elle serait moins haute et moins belle si l'enthousiasme religieux n'avait pas inspiré les architectes et rendu possible la réalisation de leurs projets. L'erreur consiste à méconnaître l'importance des causes matérielles ». — Richiamo l'attenzione su questo eccellente libro del Brutails, che tanto può insegnare agli storici dell'arte, e specie dell'architettura.

e dall'altro, fisicamente divise, le cose *utili*. Ma contro le *cose belle* protesta l'estetica, come contro le *cose utili* ha protestato da un pezzo la scienza economica.

Del resto, non vorrei che si pensasse che col raccomandar al critico delle opere architettoniche di ricercare la *visione* dell'artista, io intendessi richiamare in vita quelle noiose elucubrazioni, un tempo di moda, sulle *allegorie* degli edifizii. Le allegorie, o che l'artista le abbia avute in mente o che gli scrittori le abbiano essi escogitate, non importano, o ben poco e per ragioni secondarie (1). Ciò che preme è rivivere, per così dire, l'emozione architettonica originaria: il che ci riesce possibile quasi sempre, purchè si abbia, con la necessaria preparazione, spirito di simpatia. Ed è poi bene inteso che bisogna guardarsi dal trasportare negli edifizii del passato le nostre fantasticherie, come ne ha dato più volte esempii non imitabili, e pure imitati, il Ruskin.

Quante avvertenze, quante distinzioni, quante sottigliezze! — mi sembra di sentire esclamare per questa, come ho sentito per altre noterelle di metodica, che vado comunicando ai miei lettori. — Ma « sottigliezza » può significare « sofisma », ed il sofisma è da provare e sventare. O può significare l'antitesi della grossolanità; e, allora, chi non preferirà l'esser sottili all'esser grossi? Certamente, la grossolanità, l'adagiarsi nel tradizionalismo, piace ai pigri; i quali però non è detto che provvedano bene al loro interesse. Con la sottigliezza, c'è qualche speranza di liberarsi dagli intrighi e dalle angosce dell'errore: con l'altra, si ottiene tutt'al più un contentamento momentaneo, per ricascare subito dopo nell'oscurità e nell'agitazione. Meglio, anche in questo caso, provvede al proprio interesse l'*heautontimorumenos*, o, come Alfieri alfierianamente traduceva, l'*aspreggia-sè-stesso!*

giugno 1904.

B. C.

II.

FENOMENI E NOUMENI NELLA FILOSOFIA DI KANT.

Tra le conclusioni del suo *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza* il nostro vecchio Galluppi, ora così trascurato ma ancora così poco inteso, credette di poter porre anche questa: « I corpi non sono tali quali a noi si manifestano » (2). Affermazione esorbitante dai limiti del semplice criticismo, perchè riesce a creare un insuperabile dualismo tra le cose quali sono in sè stesse e le cose quali appariscono a noi: un dualismo

---

(1) Sulle allegorie e sulle interpretazioni allegoriche in architettura, vedi le savie osservazioni del Brutails, o. c., pp. 4-9.

(2) *Saggio*, lib. IV, cap. X, § 100.

che chiude la via a ogni possibile unificazione del reale in un concetto trascendentale, quale è data in Kant dalla *Critica della Ragion pratica* e da quella del *Giudizio* mediante il concetto della libertà. Kant, infatti, per lasciarsi aperta la via a questa ulteriore speculazione teleologica, si guarda bene nella *Critica della Ragion pura* dal pregiudicare la questione del rapporto metafisico tra fenomeno e noumeno; e già lo stesso rapporto gnoseologico in cui concepisce il noumeno di contro al fenomeno gli toglie ogni possibilità di confronto tra i due termini metafisicamente considerati.

Per queste ragioni, che mi parevano troppo ovvie perchè non si avessero a sottintendere, nelle mie ricerche storiche *Dal Genovesi al Galluppi* stimai opportuno di commentare la proposizione sopra riferita del Galluppi dicendo brevemente: « Questo, in verità, è un po' più di quel che sostiene Kant: pel quale, se il noumeno va distinto dal fenomeno, appunto perchè ignoto, non si può dire che *differisca* dal fenomeno stesso. Differirà? Non differirà? Se a queste domande si desse una risposta, non si avrebbe più un noumeno » (1). Mi pareva che nessuno ci potesse trovare a ridire.

Ma un autorevole giudizio sul mio libro mi ammonisce che in esso « qualche (2) passo (pag. 249) che si riferisce alla dottrina kantiana del *noumeno* e del *fenomeno*, ove è detto che del noumeno kantiano non si può certamente affermare (3) che esso differisca dal fenomeno, contradice alla significazione del sistema kantiano, quale si rivela nella *Critica della Ragion pura* (specialmente nell'estetica e nella dialettica trascendentale) e nella *Critica della Ragion pratica* » (4). In altri termini, quello che ho

---

(1) *Dal Genovesi al Galluppi*, ricerche storiche, Napoli, ed. della « Critica », 1903, p. 249.

(2) Non intendo perchè si dica *qualche* invece di *uno*.

(3) Non dissi e non avrei detto così, perchè sarebbe inesatto, facendo supporre che manchi solo la certezza, ossia la possibilità d'un giudizio assertorio, laddove manca già la possibilità anche d'un giudizio problematico circa, non l'essere (il *dass*), ma il contenuto (il *was*) del noumeno.

(4) Vedi la *Relazione del concorso ai due premi del Ministero della P. I. per le scienze filosofiche e sociali* dei commissari T. Canonico, F. Masci e F. Filomusi Guelfi (relatore) nel *Rendic. dell'adunanza solenne del 5 giugno 1904 della R. Accad. d. Lincei*, Roma, 1904, p. 156. Io sento viva riconoscenza verso l'illustre Commissione, che propose il mio libro al premio per le scienze filosofiche. Ma poichè mi trovo a scrivere sopra un punto della relazione che non mi pare esatto, non credo inopportuno dichiarare, nel semplice interesse degli studi, che inesatte pure mi sembrano altre due osservazioni che non so quale dei miei autorevoli giudici ha creduto di dover fare intorno al libro. « In contrario a ciò che pensa l'autore », si legge nella *Relazione*, « non si può affermare che egli sia riuscito a designare tutti e completamente gl'indirizzi, che han dominato nel Napoletano nel periodo di tempo che l'autore studia ». E in certo senso è vero; ma non *in contrario a ciò che pensa l'autore;* perchè questi aveva intitolato il

detto, è sbagliato; sebbene non mi paia metodo plausibile questo di giudicare erronea l'interpretazione d'un punto speciale d'una dottrina solo perchè ne vien fuori un concetto che contraddice o par contraddica alla significazione generale del sistema. Giacchè non di rado avviene che si scambii per significazione generale del sistema una nostra idea anticipata, non conforme al significato genuino dei singoli punti d'una dottrina. Ma questo concetto del rapporto tra fenomeno e noumeno è troppo importante per l'intendimento di Kant, e merita di essere ben chiarito attenendosi strettamente alle espressioni testuali di Kant, anzichè rimandando vagamente alla più propria significazione generale del sistema.

E, prima di tutto, bisogna mettere da parte la *Critica della Ragion pratica*, per la semplicissima ragione che altrimenti si vengono a confondere due ordini di idee, che, secondo Kant, bisogna tenere ben distinti l'uno dall'altro, e nella cui distinzione appunto consiste, vorrei dire anch'io, la significazione generale del criticismo. Chi non sa che la ragion pratica c'impenna le ali ai più alti voli metafisici attraverso il regno imperscrutabile del noumeno, e che la critica invece consiste appunto nella dimostrazione della vanità teoretica d'ogni tentativo che si faccia di ficcare lo sguardo in cotesto imperscrutabile? Il noumeno inesorabile della ragion teoretica s'arrende alle fervorose richieste della ragion pratica; ma arrendendosi, naturalmente, si trasforma; non è più quel noumeno che, rinserrando la scienza nei cancelli dell'esperienza, ne garentiva però, dentro di essi, la validità; anzi, lasciando libera la ragione di spaziare al di là del

---

suo libro: *ricerche storiche* e cominciava la prefazione con queste parole: « Gli studi che pubblico col titolo, a dir vero, un po' vago, *Dal Genovesi al Galluppi*, non sono una storia completa della filosofia italiana o napoletana nel periodo che è circoscritto da cotesti due nomi ». « Vi manca », continua la *Relazione* esemplificando, « vi manca, p. es., la rappresentazione di una corrente di idee, che si rannoda a Vico ». Una *corrente* vichiana vera e propria nel periodo da me studiato non ci fu. Ma di quello che di Vico riapparisce nel Pagano, nel Salfi, nel Cuoco, in C. Jannelli, nel Duca di Ventignano, nel Colecchi, ho detto quanto poteva entrare nel disegno del lavoro. — L'altra osservazione è che « per certi scrittori, anche la loro importanza dal punto di vista filosofico, sarebbe venuta in maggiore luce, se si fosse considerata la loro opera in rapporto anche ad altri rami connessi alla filosofia teoretica ». Esempi: « Così pel Genovesi e pel Delfico, i quali hanno acquistato fama anche, e principalmente, pei loro scritti attinenti alla Economia politica; e pel Borrelli, che ha anche scritto su punti attinenti alla dottrina generale e filosofica del diritto ». Ora, pel Genovesi bisognava tener conto dell'avvertenza da me fatta nella prefazione, p. XIII. Il Delfico di economia vera e propria non scrisse che la memoria *Sulla libertà del commercio*, di cui ho parlato nel cap. II, § 4º. Che il Genovesi e il Delfico debbano la loro fama *principalmente* ai loro scritti di economia, è un errore di fatto; *e parole non ci appulcro*. Che il Borrelli (Pasquale) abbia scritto di « dottrina generale e filosofica del diritto » lo apprendo solo ora, benchè la Commissione lodi la mia diligenza; ma confesso di non sapere tuttavia dove ne abbia scritto.

sensibile governato dalle categorie, non risponde più del valore teoretico de' risultati a cui ella potrà pervenire. Tutto ciò è troppo noto perchè ci si debba insistere. E, d'altra parte, è chiaro che nel luogo criticato del mio libro, dopo quella citazione dal Galluppi, io non potevo parlare di altro noumeno che di quello della *Critica della Ragion pura.*

Ora, che per Kant una differenza tra fenomeno e noumeno ci sia, chi può ignorarlo? Basterebbe conoscere solo il titolo di quel capo dell'Analitica dei Principii, che appunto s'intitola: *Fenomeni e Noumeni.* E che siano due cose diverse mi pare d'averlo detto ben chiaramente anch'io in quel punto stesso del libro. Ma la questione non è questa. Bisogna vedere che specie di differenza sia quella per cui il noumeno si distingue dal fenomeno. E questo è ciò a cui mi sembra che i giudici non abbiano posto mente; e questo è pur tuttavia il punto sul quale si aggirava la mia osservazione. Perchè questa fosse inesatta bisognerebbe che la dottrina kantiana assegnasse o potesse assegnare — nei limiti, ripeto, della ragion teoretica — una qualsiasi determinazione positiva del contenuto del noumeno. E la dottrina kantiana invece non solo non l'assegna, ma non la può assegnare. Per questo riguardo essa è chiarissima, e non ammette alcuna dubbiezza d'interpretazione.

Nella prima edizione della *Critica* il Kant aveva detto:

> La sensibilità, e così il suo campo, cioè il campo delle apparenze, è limitata dall'intelletto in guisa che essa non riguarda le cose in se stesse, ma soltanto il modo onde le cose possono apparire alla nostra soggettiva natura. Questo è stato il risultato di tutta l'estetica trascendentale; e già dal concetto di un'apparenza in generale segue naturalmente che debba esprimere un suo qualche cosa *(ihr Etwas)* che in sè non è apparenza, perchè un'apparenza non può essere niente per se stessa e fuori della nostra attività rappresentativa; ond'è che, se non ne deve venire un circolo perpetuo, la parola *apparenza* indica già una relazione con qualche cosa, la cui immediata rappresentazione è veramente sensibile, ma che in se stesso, anche senza questa costituzione della nostra sensibilità...., deve essere qualche cosa, cioè un oggetto indipendente dalla nostra sensibilità. Di qui sorge adunque il concetto di un *noumeno,* il quale però non significa una positiva e determinata conoscenza di una qualsiasi cosa, ma solo il pensiero di qualche cosa in generale, in cui io astraggo da ogni forma dell'intuizione sensibile (1).

Fin da principio, adunque, il concetto del noumeno si presenta a Kant come un concetto negativo e vuoto, come un x indeterminato e indeterminabile, di cui perciò nessuno potrà dire se differisca in sè o non differisca dal fenomeno, al quale il nostro pensiero intanto lo contrappone come l'ignoto al noto. — Più esplicito è quello che a questo punto egli sostituì nella seconda edizione:

> Quando noi chiamiamo certi oggetti apparenze, esseri sensibili *(fenomeni),* distinguendo il modo onde noi li intuiamo dalla loro natura in se stessa, già nel

---

(1) *Kr. d. rein Vern.,* hg. v. G. Hartenstein, Leipzig, 1853, p. 233.

nostro pensiero c'è di contrapporre quasi ad essi o essi stessi in questa loro natura, benchè noi non li intuiamo anche in questa, oppure altre cose possibili, che non sono affatto termine del nostro senso, in quanto oggetti semplicemente pensati dall'intelletto (1).

In altri termini, il concetto del noumeno nasce dallo stesso concetto del fenomeno, come la negazione logica della soggettività di questo, e quindi di tutte le sue determinazioni, tutte soggettive (2). Ecco in qual modo, nella seconda edizione, è chiarita questa negatività del concetto del noumeno:

Se noi intendiamo per noumeno una cosa in quanto non è oggetto della nostra intuizione sensibile, astraendo dalla nostra maniera d'intuire, questo è un noumeno nel senso negativo. Ma se noi intendiamo per esso un oggetto di una intuizione che non sia sensibile (einer nichtsinnlichen Anschauung), noi supponiamo un modo d'intuizione diverso, l'intuizione intellettuale, che però non è propria di noi [*die aber nicht die unsrige ist;* laddove il Galluppi l'avrebbe dovuta avere per poterci assicurare che in sè i corpi non sono quali appariscono a noi], e di cui noi non possiamo nemmeno riconoscere la possibilità; e questo sarebbe il noumeno in senso positivo (3).

Il Galluppi infatti verrebbe ad affermare un noumeno in senso positivo. Kant invece conchiude che « la teoria della sensibilità », da cui, come s'è visto, egli vedeva scaturire il concetto del noumeno, « è insieme la teoria del noumeno in senso negativo ». L'intuizione intellettuale, per cui potremmo affisare la cosa in sè, tanto almeno da poter dire se coincida o no con le sue apparenze, *schlechterdings ausser unserem Erkenntnissvermögen liegt:* rimane assolutamente al di là della nostra facoltà di conoscere. L'uso delle categorie non si può in nessun modo estendere oltre i confini degli oggetti dell'esperienza. Vi sono, certo, esseri intelligibili (noumeni) che corrispondono agli esseri sensibili (fenomeni), e può anche darsi che ci sieno esseri intelligibili coi quali il nostro potere in-

(1) Op. cit., p. 234.

(2) Quindi quell'acuta osservazione dell'Hegel che mi pare dimenticata anche dagli hegeliani; che la cosa in sè non è che « das völlige Abstraktum, das ganz Leere, bestimmt nur doch als Jenseits, das Negative der Vorstellung, des Gefühls, des bestimmten Denkens u. s. f. », insomma, di ogni soggettività; e che, come negazione, essa, anzichè essere indipendente dal pensiero, « diess *Caput mortuum* selbst nur das Produkt des Denkens ist, eben des zur reinen Abstraktion fortgegangenen Denkens ». Ma questa negazione (negative Bestimmung), dice Hegel, « ist gleichfalls unter der kantischen Kategorien aufgeführt, und ebenso etwas ganz Bekanntes, wie jene leere Identität ». Sicchè « man muss sich hiernach nur wundern, so oft wiederholt gelesen zu haben, man wisse nicht, was das Ding-an-sich sey; und es ist nichts leichter als diess zu wissen » (*Encicلopädie.* I. *Die Logik,* § 44). Ma s'intende che questa è critica, non interpretazione storica del noumeno kantiano.

(3) Pag. 235.

tuitivo non abbia alcuna relazione (1): ma i concetti del nostro intelletto, in quanto pure forme del pensiero per la nostra intuizione sensibile, non si applicano menomamente ad essi. Epperò quello che noi diciamo noumeno, « deve essere inteso per tale solo in senso negativo ».

Ma e nella prima e nella seconda edizione c'è un passo che chiude l'adito a ogni possibile dubbio intorno alla portata dell'affermazione critica del noumeno. È un passo notissimo: ma come *non fa scienza senza lo ritenere avere inteso*, è ancora opportuno citarlo. Kant dice:

> Il concetto di un noumeno.... è necessario per non estendere l'intuizione sensibile fin alle cose in se stesse, e quindi per limitare la validità obbiettiva della conoscenza sensibile. Ma in fine non è dato affatto di veder chiaro la possibilità di tali noumeni, e tutto all'intorno della sfera delle apparenze (2) è (per noi) vuoto; cioè noi abbiamo un intelletto che si estende più in là di quelle in modo problematico, ma non abbiamo nessuna intuizione, e neppure il concetto d'una possibile intuizione, per cui potrebbero esserci dati oggetti al di là del campo della sensibilità, e l'intelletto potrebbe applicarvisi in maniera assertoria. Il concetto di un noumeno è quindi semplicemente un concetto di limite *(Grenzbegriff)* per moderare le pretensioni della sensibilità, e quindi soltanto di uso negativo.... La divisione degli oggetti in *fenomeni* e *noumeni*, e del mondo in un mondo sensibile e uno intelligibile quindi non può essere affatto accettata in un senso positivo (3).

Da una parte tutta la luce, dall'altra le tenebre più fitte. Ora chi potrà dire se ciò che è celato, o meglio che può esser celato dalle tenebre, differisce o non differisce da ciò che rifulge in piena luce? La stessa esistenza della cosa in sè è problematica, e si postula come un'esigenza razionale: come potremmo formulare un giudizio assertorio sulle determinazioni sue? Nell'immagine famosa del pesce nella vasca, addotta dal Lange (4), che non intendo perchè sia stata messa anch'essa in discussione, l'opposizione tra l'acqua da una parte e il fondo e le pareti della vasca dall'altra, non è l'opposizione tra le qualità positive del liquido contenuto e le qualità positive del solido contenente, ma tra il senso positivo che il pesce ha di poter nuotare attraverso l'acqua, e il senso negativo della relativa impossibilità quando batte col capo contro il fondo e le pareti. All'infuori di questa soggettiva differenza, il pesce non ne può avvertire altra. E questa è l'unica possibile differenza assegnabile tra fenomeno e noumeno: da una parte, tutta la ricchezza delle possibili determinazioni soggettive; dall'altra, la negazione assoluta di ogni possibile

---

(1) Questo luogo di Kant (p. 236) coincide perfettamente con quello che io dissi a proposito del Galluppi: « Den Sinnenwesen correspondiren zwar freilich Verstandeswesen, auch mag es Verstandeswesen geben, auf welche unser sinnliches Anschauungsvermögen gar keine Beziehung hat ».

(2) *Der Umfang ausser der Sphäre der Erscheinungen.*

(3) Pag. 237; cfr. 257.

(4) *Gesch. d. Materialismus*, 3.a ed., Iserlohn, 1876, II, 49.

determinazione, e quindi l'assoluta indifferenza rispetto a noi. L'indifferenza, questa indifferenza tra fenomeno e noumeno, nasce appunto dalla loro differenza (1). Nè questa è deduzione mia: ma è detto esplicitamente da Kant nel suo scritto contro l'Eberhard di Halle: *Ueber eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*, che è del 1790, quando era scritta la *Ragion pratica* e anche la *Critica del giudizio*. Ivi Kant dice nettamente, a proposito degli oggetti del senso che sono composti: Ob das Uebersinnliche, was jener Erscheinung als Substrat unterliegt, als Ding an sich auch zusammengesetzt oder einfach sei, davon kann niemand im Mindesten etwas wissen (2): cioè: Se il sopra-

---

(1) Disse esattamente il prof. Tocco, a proposito del carattere problematico del noumeno: « Il che vuol dire che non possiamo decidere nè pel dualismo, nè pel monismo, o materialistico, o spiritualistico che sia » (*Fenomeni e noumeni*, estr. dalla *Filos. delle scuole ital.* del 1881, p. 28); che è quello che dissi io.

(2) *Sämmtl. Werke*, ed. Rosenkranz u. Schubert, Leipzig, 1838, I, 429 n. Erroneamente il FISCHER (*Gesch. d. neuer. Philos.*, Heidelberg, 1884, V, 183 n. 2) vede una contraddizione tra questo passo e il seguente della *Critica del secondo paralogismo della Dialettica trascendentale*: « Dieses Etwas [welches den äusseren Erscheinungen zum Grunde liegt..... als Noumenon betrachtet] aber ist nicht ausgedehnt, nicht undurchdringlich, nicht zusammengesetzt, weil alle diese Prädicate nur die Sinnlichkeit und deren Anschauung angehen ». In primo luogo, bisogna notare che quest'osservazione è nella 1.a ediz. della *Critica* e non trova nessun riscontro nella 2.a. In secondo luogo, chi legga tutta quella critica del secondo paralogismo non può intendere le parole citate in altro senso che questo: non che il noumeno in sè non sia nè esteso, nè impenetrabile, nè composto, ma che *a noi* ripugna di attribuire al fondamento dei fenomeni, a ciò che concepiamo come al di là dello spazio, nostra forma soggettiva, le determinazioni proprie dei fenomeni nello spazio. Infatti Kant, che questa osservazione ha fatto per uno scopo puramente polemico, continua: « Diese Ausdrücke aber geben gar nicht zu erkennen, was für ein Gegenstand es sei, sondern nur, dass ihm, als einem solchen, der ohne Beziehung auf äussere Sinne an sich selbst betrachtet wird, diese Prädicate äusserer Erscheinungen nicht beigelegt werden können » (ed. Hartenstein, pp. 638-9). Del resto, aggiunge il Fischer, « selbst in unserer Anmerkung [dello scritto *Ueber eine Entdeckung*...] heisst es kurz vorher: « das, was der Möglichkeit des zusammengesetzen zum Grunde liegt, was also allein als nicht zusammengesetzt gedacht werden kann, ist das Noumen u. s. w. ». Ma anche qui, attenendosi a tutto il contesto, non è possibile fraintendere il pensiero di Kant, che dice proprio così: « Wenn ich nun sage: das, was der Möglichkeit des zusammengesetzten zum Grunde liegt, was also allein als nicht zusammengesetzt gedacht werden kann, ist das Noumen (denn im Sinnlichen ist es nicht zu finden) · so sage ich damit nicht: es liege dem Körper als Erscheinung ein Aggregat von so viel einfachen Wesen, als reinen Verstandeswesen, zum Grunde; sondern, ob das Übersinnliche, was jener Escheinung als Substrat unterliegt, als Ding an sich, auch zusammengesetzt oder einfach sei, davon kann Niemand im Mindesten etwas wissen, und es ist eine ganz miss-

sensibile, ciò che sta in fondo a quell'apparenza come sostrato, come cosa in sè, sia anch'esso composto o semplice, nessuno può affatto saperne nulla. — Kant stesso, adunque, ha insegnato che noi non possiamo dire se il noumeno sia, *in re*, differente o identico col fenomeno. E perciò a ragione può e deve dirsi che il Galluppi vada più in là.

GIOVANNI GENTILE.

---

verstandene Vorstellung der Lehre von Gegenständen der Sinne, als blossen Erscheinungen, denen man etwas Nichtsinnliches unterlegen muss, wenn man sich einbildet, oder Andern einzubilden sucht, hierduch werde gemeint, das übersinnliche Substrat der Materie werde eben so nach seinen Monaden getheilt, wie ich die Materie selbst theile; denn da würde ja die Monas (die nur die Idee einer nicht wiederum bedingten Bedingung des Zusammengesetzten ist) in der Raum versetzt, wo sie aufhört, ein Noumen zu sein, und wiederum selbst zusammengesetzt ist ». Sicchè una proposizione anzi che contraddire all'altra, ne è l'interpretazione autentica, come dicono i giuristi.

LIBRI DI RECENTE PUBBLICAZIONE:

H. Houben — O. F. Walzel, *Zeitschriften der Romantik*, Berlino, 1904 (vol. I del *Bibliogr. Repertorium*, edito dalla *Deutsche bibliogr. Gesellschaft*).

D. J. Snider, *Modern European Philosophy: The history of Modern Philosophy psichologically treated*, St. Louis, 1904.

Jos. Hilgers, *Der Index der verbotenen Bücher, in seiner neuen Fassung dargelegt und rechtlich-historisch gewürdigt*, Freiburg i. B., 1904.

C. Creighton, *Shakespeare's Story of his Life*, Londra, 1904.

J. M. Telleen, *Milton dans la littérature française*, Parigi, 1904.

V. Alemanni, *Pietro Ceretti: L'uomo, il poeta, il filosofo teoretico*, con pref. di C. Cantoni, Milano, 1904.

Ph. A. Becker, *Geschichte der Spanischen Litteratur*, Strassburg, 1904.

W. Windelband, *Ueber Willensfreiheit*, Tübingen, 1904.

E. Böckel, *Hermann Köchly*, Ein Bild seines Lebens und seiner Persönlichkeit, Heidelberg, 1904.

Hm. Schneider, *Die Stellung Gassendis zu Descartes*, Leipzig, 1904.

J. Graus, *Vom Gebiet der Kirchlichen Kunst*, Graz, 1904.

FEDERICO TEDESCHI, *Gerente*. Trani, 1904 — Tip. Vecchi.